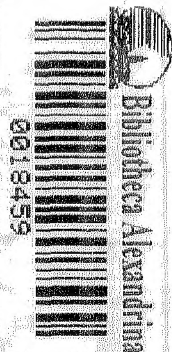


أندريه مالرو

الإنسان العابر والأدب

ترجمة : محمد سيف





سلة كتاب شرقيات للجميع (٥٥)

الإنسان العابر والأدب

L'Homme Précaire
et la Littérature
André Malraux

الإنسان العابر والأدب

أندريه مالرو

ترجمة: محمد سيف

الطبعة الأولى ١٩٩٨



دار شرقيات للنشر والتوزيع
٥ ش محمد صدقي، هدى شعراوي
رقم بريدي ١١١١١
باب اللوق، القاهرة
ت: ٣٩٠٢٩١٣ س. ت: ٢٦٩١٩٨

غلاف وإخراج: ذات حسين

صدر هذا الكتاب
بالتعاون مع
البعثة الفرنسية
للأبحاث والتعاون
قسم الترجمة
القاهرة



رقم الإيداع ٨ ٤١ / ٩٧
الترقيم الدولي ISBN 977 -283 -036 -1

الإنسان العابر والأدب

أندريه مالرو

ترجمة : محمد سيف





دار شرقيات للنشر والتوزيع

صور بالمدخل

قبل الحرب، خطرت لي فكرة أن أطلب من الكتّاب أن يكتبوا ما يعن لهم من أفكار حول أساتذة الماضي ممّن كانت بهم رغبة في الحديث عنهم. واقتصر المصنف الذي نشرت به هذه النصوص، مع مقدمة لأندريه جيد، على تغطية الكتّاب من كورنيّ[1] إلى شنييه[2]، لكنه قدم لنا تحولية الأدب. لقد أدركت ما في هذا الكتاب حالماً بأن يعاد إنجاز كتاب مثله بعد مائة عام؛ لأنه لو لم يقم بذلك أحد، فسوف يقرؤنا القراء حينئذ بنفس العاطفة التي نقرأ بها اليوم لوحة مشابهة للأدب الفرنسي، وضعها كتاب ١٨٥٠.

كرّس جيد جانباً من مقدمته، لما كان يمثل في الماضي مشروعاً مضاداً للنقد الجامعي.

وقد ارتبطت قوة الجامعة بمن يعلّم الأدب وخاصة تاريخه، المفترض خضوعه للمنحنى التقليدي، الذي يمثل عدم الإتقان، والإتقان، والانحطاط. وقد صار بديهياً أن يتسبب الإبداع في البلبلة أكثر مما ينتج عدم الإتقان؛ لأن تاريخ الخلق الأدبي ليس تاريخاً للإتقان، ولا موكباً لشخوص «تحدد معالم الطرق». أضف إلى ذلك، أن الطالب المهتم بدراسة الشعر، لا يكتشف الشعراء، من الأصول حتى أيامنا هذه، ولكنه يكتشفهم من خلال تأريخ غير متسلسل، محكوم بجاذبيتهم؛ ولا يبدأ من الأصول، وإنما بالتحديد من أيامنا، أي من

فيرلن[٣] إلى فيللون[٤]، وليس من فيللون إلى فيرلين. وقد انمحى الآن الصراع بين القيم الرسمية وقيم الكتاب أمام التسلُّطية (أي هذه التحولية ـ المترجم) المتحدية لكل تاريخ للأدب. وهذا الكتيِّب الذي سمِّي ببساطة «لوحة» أظهر أن رؤية جماعية يمكن لها ألا تخضع إلا بشكل عرضي للتاريخ، ومع ذلك تتحلص بأكثر مما يفعل تاريخ وضعه كاتب واحد، من النقد الشخصي أو الانطباعي. فلم يتعارض هذا العمل مع تواريخ الأدب الجامعية بأكثر مما تعارض مع التاريخ الذي وضعه تيبوديه[٥]، إذ تعارض مع خصومه المتخيلين من القرن الماضي والقرن المقبل معاً. لقد توقع نظاماً؛ واكتشف مجالاً ـ واكتشف التحولية الأدبية، بالعمل الأدبي.

وبما أنه بدا أن تحولية الماضي، وثورة الحاضر هذه، جاءت دفعة واحدة صارخة وغير متوقعة، فقد أحدث ذلك ارتباكاً شديداً.

فلم يكن من المدهش أن الأدب قام بتصفية كتابه التافهين على نحو ما فعل الفن التشكيلي، ولكن كان المدهش أننا لم نعِ ذلك جيداً.

حوالي ١٩٢٠، حدث حادثان، أولهما الاعتراف بعبقرية بودلير، والثاني هو الجنازة القومية التي ودعت أناتول فرانس.

بتكريم بودلير، الذي ارتبط بنشر أزهار الشر على مستوى جماهيري، احتل الشعر الحديث، سواء اتفق البعض على تسميته بالرمزي أم لا، مكان الصدارة وراء ما سمي بفن التصوير الحديث.

ولأن الموت يكتب على طريقته تاريخ الأدب، مات كل من فيرلين ومالارميه في القرن التاسع عشر، وهما معاصران لأناتول فرانس، فلم لم تتم الموافقة على جائزة قومية لمالارميه؟ وهو الذي دخل وريثه المتخيَّل، فاليري، على نحو منتصر، الأكاديمية الفرنسية ـ في أعقاب المقدمة التي نوَّه فيها كلوديل بعبقرية رامبو.

هذه الأكاديمية التي احتفظت بمكانتها، فقدت سلطتها. فقد رفضت بلزاك. وثلاثي «المؤلفين اللاحقين» : بودلير، وفلوبير، وجونكور. وأساتذة الرمزية. وأساتذة الطبيعية (زولا أيضاً معاصر لفرانس، وفيرلين، ومالارميه!). ونحن نعرفه. لكننا نسينا شيئاً فشيئاً الأدب البائد الذي رحب بأذرع مفتوحة، بمنافس فلوبير، أوكتاف فوييه[٦]، عام ١٨٥٧، وجعله رمزاً.

وتعود قيم الأدب لقيم الجامعة. ويؤكد مجد بودلير، سقوط المؤلفين المسجلين بكتب التدريس نحو العدم . فبأي حق رفض برونتيير[٧]، الذي يبدو لنا ما قبل تاريخي، بودلير، وعنف فلوبير؟ في «دوريّة العالمِيْن»[٨]، ابنة الأكاديمية، وابنة أخت السوربون. وهي الدورية التي لم تقم قط بأي تشهير بيجاي[٩].

لقد حلت دراسات الكتاب، مثل جيد، وسواريز محل النقد الجامعي. أما عن الرواية، فلم يكف تغيير الهامات، فهذا الذي ندعوه بالرواية، كان قد ولد آنذاك، كمجال رئيسي عالمي. ومع ما رأيناه، وكذا مع السؤال الملحّ عن الإنسان، الذي وجدناه حتى لدى جوزيف كونراد، لأنه صار سؤال الغرب، لم يطرح الإنسان على بول بورجيت[١٠] الأسئلة التي طرحها على أبسن ودستويفسكي. ونسينا أنه طرحها على ديماس الابن مع أن أوربا قد عجت بها، وبالاستثناء العابر لألفونس دوديه، تبدد الروائيون الذين رشحهم البعض من الامبراطورية الثانية وحتى ١٩١٠ في الهواء، بما جعلنا نتمسك باسم فوييه. لقد ماتت الأكاديمية من اقتحام الكتاب الملعونين، ونتعجب كيف ضمت فيرلين، الذي قال: «إنهم يخشون رؤيتي أحصل على المقعد!» فقد فقد السوربون نفوذه، لحساب الدورية الفرنسية الجديدة التي صارت تخصصية، ولكن هذا الإخفاق لم ينحصر في إخفاق أدباء المجمع العلمي، عنه في إخفاق البوهيمية، وحتى في إخفاق الشاعر الملعون أمام «الرجل الأمين»[١١] الغابر.

لقد انتخبت الأكاديمية جيد عند حصوله على جائزة نوبل. وتجسد في انتخاب جيد، بأكثر مما تجسد في انتخاب فاليري، انتقام بودلير. فلم يحدث أن هوجم كاتب بنفس القدر الذي هوجم به جيد «بوضعه الإنسان موضع تساؤل» كوريث لما حاوله بودلير في «أزهار الشر» وفي مذكراته الخاصة. لقد أحلت الأكاديمية كلوديل محل روستان[١٢] بعير تبصر كبير، وأحلت باسكال محل فولتير بإدراك واع.

لقد طلبت من كل المتعاونين، أن يتحدثوا عمن يحبونهم. ومن هنا، انفصلت اللوحة جذرياً عن اللوحة التي سبقتها (لوحة تيبوديه). وبطرحه لمسألة أن الفن لا يعرف شيئاً خارج الموهبة والعدم، لم يشغل هذا الكتاب نفسه إلا بأن يحث أكثر على الحب، أو يحث على الحب بطريقة مغايرة، للكتاب الذين تناولهم ـ ومن ثم بأن يجعلهم حاضرين. لقد صار كل مؤلف مخرجاً للكاتب الذي اختار الكتابة عنه. فهذا «النقد» لم يسع إلى الإقناع بالحجة، وإنما إلى التأثير بالعدوى.

كانت هناك مفاجأة في مغامرتنا، فجيد لم يتمسك قط بالانتساب لمونتانيي[١٣]، وكان ذلك مفاجأة، بسبب الخلاف الذي تأكد منه بين الرأي الشائع ورأيه، وأراد أن يدرس مفاجآته. وفي التعقيب على النقد الانطباعي الذي جعل من أناتول فرانس رمزياً، بدا لنا الخلاف أقل ذاتية بكثير مما اعتقد البعض قبل الحرب، وغير مألوف، بما أن فاليري، وجيد خاصة، منحا لجورمون[١٤]، فضلاً عن مورا[١٥]، بعض الرضا، أكثر مما حظيا به لدى الجامعة. وقد تأسست موافقة حول اختيار المؤلفين موضوع الدراسة، أي هؤلاء الذين رجع إليهم كل كاتب، وكذا حول عملية إعادة ترتيب مراتب البعض منهم ـ لا أزيد ولا أقل. فلم يفكر أحد في انتقاد راسين؛ لكن جيرودو وضعه في مرتبة جديدة. ولم يكن أحد يخشى أن يقرأه كما فعل جيرودو؛ ولا أن يقرأ لافونتين بالطريقة التي قرأه بها فارج، ولا موليير بالطريقة التي قرأه بها فرنانديز ـ بل لم يفكر أحد في

أن الكاتب الذي اختار لافونتين قد يقرأه بعد ذلك كما قرأه تاين[١٦]. وبنفس الطريقة التي يعلق بها الرسامون أهمية على التصوير أكثر من الماضي، أعطينا أهمية أكثر لفن لافونتين، عن سيرته، وخلقه أو زمنه. وهو ما يستحق الانتباه، بما أن تاين، الذي أخضع عمل لافونتين لحقبته، ولوسطه، كان يعرف بشكل جلي ما بحث عنه مسبقاً، على حين أننا استبدلنا القطعيات بتواطؤ وهمي لا بجمالية. ولنقل إن ما اشترك فيه فارج وجيرودو عندما تحدث كل منهما عن لافونتين (بطريقتين مختلفتين) هو ما جهله تاين. فلم تعبر اللوحة إذن عن مذهب، بل حررت نوعاً جديداً من العلاقة مع الأدب، وشعوراً بأن القارئ كان يسيطر على إعجابه بشكل يقل كثيراً عما اعتقد..

وتبعت ذلك أمور جذابة أخرى.

لقد اعترف هذا الحوار مع الماضي بحضور الأعمال في ذاته كقيمة رفيعة. أما أن تكون «خرافات»[١٧] جيرار دي نرفال ضئيلة أمام «أسطورة العصور»[١٨] لفيكتور هوجو، فذلك أمر لا يعود بشيء على شاعر، لأن الحضور لا يمكن تقييمه إحصائياً. فقزم معافى ليس أقل مدعاة للدهشة من عملاق، فهو يشبه أكثر عملاقاً معافى، أكثر منه عملاقاً ميتاً.

و«فهم عمل» ليس تعبيراً أقل غموضاً عن «فهم إنسان». فليس المطلوب جعل العمل مفهوماً، وإنما المطلوب هو الشعور بما صنع قيمته،. فعدم فهم عمل أدبي لا يشترك في شيء مع عدم فهم محاضرة. ففي الحالة الثانية لايفهم القارئ شيئاً؛ وفي الحالة الأولى، يضل. فهو عبر محاكمته المقصورة لهذا العمل، يسبغ على الفنان قصداً ليس له. ويقربه من أن يتطابق، أو لا يتطابق مع هذا القصد المفترض. والمثل الأكثر شيوعاً هو المحاكمة الخاتلة التي لا تنتهي، والتي حاولت النيل من عدد من المحددين. ولكن هل هو تام التكوين قصد المبدعين هذا، أم أننا ضحايا حكم مسبق بأن منظراً توراتياً لرمبرانت ولّد

منظراً من خياله هو، أي لوحة حية؟ لقد تساءل جيد ما إذا كان بودلير لم يحتقر نفسه لما فعلته عبقريته. «إن إبداع عمل تافه هو العبقرية، فعلي أن أبدع عملاً تافهاً». وهو ما جاءت بسببه زخارفه للمقبرة. فهل وضع لهذا السبب «جيفة» Une Charogne بمكانة أعلى من «خشوع» Recueillement؟ إن المسافة بالطبع بين التصميم الأولي والعمل المكتمل تعد جزءاً من طبيعة العمل الفني. ولكن لو أننا لم نقرأ «خشوع» كما قرأها بودلير، فذلك لأننا قرأنا رامبو ومالارميه، لأن التحولية فصلتنا بادئ ذي بدء عن العبقري، عبر الإبداعات التي تلت إبداعاته...

لقد تكفل جيد بهذا الاحتقار، لأن الذين تناولوا الفن كموضوع للمعرفة، دافعوا عن «حقيقة» ما للأعمال الفنية، مستقلة عن أي أحكام تالية. فحقيقة اللوحات الكبيرة لجيوتو بكنيسة بادو كانت ما فكر فيه جيوتو. وهو لم يفكر للأسف فيها إلا على أنها حاكت الطبيعة. وهو ما يسيء إلى إعجابنا برقته العالية. فالفنان لا يملك سر عبقريته.

وأسرار العبقرية كثيرة لدى الفنانين الذين يعترف لهم المعاصرون بالموهبة كبودلير، ونرفال، وديدرو، وموليير، وسرفانتس، وشيكسبير. ولكن أي من معاصري سرفانتس أو شيكسبير اعتبرهما جبارين؟

ومعروف ذلك الحوار: «ـ يا سيد ديسبرو، من هو أكبر الكتاب في مملكتي؟

ـ يا مولاي إنه موليير

ـ عجباً! أنا لا أعتقد ذلك ... ولكن ربما كنت أنت تعرفه أفضل مني».

وكان البلاط يفكر كلويس الرابع عشر ـ وكان موليير نفسه يفكر هكذا. غالب الأحيان. أما بلزاك فقد كان يعرف أنه بلزاك؛ وبرغم ذلك، لم يحصل

في ترشيح الأكاديمية إلا على صوت هوجو. و«لمَا فعلته عبقرية بودلير» أدرك جيد سر إعجابنا به. فقد حان الوقت لإضافة العنصر غير المفهوم بالنسبة لنا، والذي بسببه سوف يعجب به القرن المقبل بطريقة مغايرة.

إن الحاجة، في عمل ما، لكشف سر حياته، تبدو لي، على الرغم من بيكاسو، حاجة لحساسية وساطة روحية أكثر منها حاجة لخبرة تاجر لوحات. فالعمل الفني الحي، يصل إلينا في زمن مزدوج ليس ظاهراً إلا له، هو زمن مبدعه وزمننا ـ فلوحة لرمبرانت من عام ١٦٦٠ لا يمكنها أن تظل حبيسة ذلك التاريخ كأي لوحة أخرى لشخص آخر من نفس العام، ولن تظل أيضاً حبيسة ١٩٧٥ (زمن كتابة هذه السطور) وهو العام الذي نحبها فيه كذلك. وهلم جرا. فعمل حديث مضمون له أن يعمر في المستقبل، لابد له من زمنين فنيين، زمننا وزمن المستقبل.

لقد صنعنا استمرارية المجد، بشكل أساسي من المستقبلية. ودخل هوجو «حيًا لعالم الخالدين»، وظل به وأعادت المستقبلية للشعراء الملعونين حقهم بعد ذلك؛ لكن المجد المكتسب لا ينمحي. ومن المؤكد أنه تم نسيان أعمال الأقدمين لقرون، ولكن عصر التنوير بدد عنها الظلمات إلى الأبد؛ فقد استخف عقل الكلاسيكيين المحدود بالكاتدرائيات، ولكنها ظلت محل إعجاب للأبد. ولم يكن أحد بحاجة إلي بوالو[١٩] لكي يعجب بفيللون. لذا فمن الممكن التنبؤ بحياة الأعمال الفنية بعد موت أصحابها.

فيما عدانا نحن.

لقد كان سوفوكليس محل إعجاب من معاصريه كما كان كورنيّ محل إعجاب معاصريه.

كان محل إعجاب من الهيللينيين والرومان، كواحد من آباء التراجيديا.

ولم يقلده أحد.

وقد اندثر لألف من السنين.

ثم عاد للظهور بهالة من المجد تضاهي هالة أفلاطون. لكن أبا التراجيديا صار أباً لفن مقنَّن، ينزع نحد ما لتقديم الأعين المفقوءة، مع صرخات «أودبب»، حتى في «تيرسياس». وكما صار فيدياس[٢٠] أباً للأقدمين، عبر تماثيل لاوكون، وأبوللو البلفدير، صار لورد ألجين[٢١] أباً لهم. وراحت لندن تنظر باندهاش حذر لوجوه التماثيل التي أتى بها، تلك الوجوه التي لم تشبه في شيء وجوه كانوفا[٢٢].

وحل أخيراً مذاق العصور القديمة، باكتشاف عذارى الأكروبول، وبعث الأوليمب، ليعمل على إزاحة الأسلوب الخشن. لقد قدر البعض في فيدياس، لا ريادة الأقدمين (تلك التي لا تهمنا كثيراً)، وإنما قدر فيه أنه كان أكثر عباقرة الأسلوب الخشن غنائية ـ بمواجهة (عذارى الأوليمب) و«هيراقلات إيجة»، لا في مواجهة «فينوس ميديسيس»، أو أسلافنا الذين أورثونا روما والاسكندرية ـ وذلك في الزمن الذي اكتشف فيه سوفوكليس الحقيقي. ويبدو أن راسين الذي عرف اليونانية رأى في أبطال يوريبيدس أنصاب الصرح.

لقد صار من السهل إعادة النظر في «أديرة أوتون»[٢٣] أو اللوحات الحائطية بدير مواساك. كذا في هوميروس، وفيرجيل، وفيللون، وحتى في شيكسبير وراسين. فكيف أفلت من التحولية واحد من أعظم أساليبنا، عندما كان على النهضة أن تبعث الماضي المدفون، وتدفع بالرومانتيكية لتصبح ماضياً محتقراً؟

نحن لم نعد نخلط المتحول بالخالد. فهل سكنت عبقرية سوفوكليس أو فيدياس أو راسين فيما أجمعت عليه العصور التي قدرتهم؟ إن هذه الأسباب ليس بينها مشترك؛ فأبيات راسين التي نحفظها عن ظهر قلب ليست هي

نفسها التي اختارها بوالو، وقد انبعث النحت القروسطوي كأنه التأثيرية. ومع ذلك فالتحوليات مختلفة، بما أن تقييمنا لأي عمل من الماضي متحكّم فيه عبر متحفنا الخيالي. فما اكتشفناه في لوحات البارثنيون كامن فيها، وليس بمقدور أحد اختراعه. أفلم يرها فيدياس كما رأيناها؟ لقد تحدثت هذه اللوحات بلغة خلقها، وبما اعتقدت الملكيات العظيمة أنها سمعته، وبما سمعه القرن التاسع عشر.

ولم يكن جويا محل تقدير بيكاسو كما كان محل تقدير بودلير، وتقدير هوجو، وتقديره هو نفسه. ونحن الآن نعجب بتماثيل .عذراوات الحج الرومانية كما لو أنها أحراز للتيمن، ولم يكن أحد يعجب بها في القرن الماضي. ومن نحتوها لم يعجبوا بها هم أيضاً، ولكنهم صلوا من أجلها. وبالقطع فإن سوفوكليس أحب أنتيجونا، ولكن ليس بالشكل الذي نحبها به نحن.

قليلة هي الحضارات التي كانت تجهل كحضارتنا، أسباب إعجابها. وقد رأينا كثيراً من الأعمال العظيمة تنبعث، وكثيراً من الزخارف القروسطية تتباعد عن قوالبها الباروكية. وصرنا نعرف بالضبط أن البعض أخطأ في اعتبارها مساوية للإلياذة، وملحمة اليونانيين القدامى، ونعرف أن الأدب الاسكندري قد توارى في الظل شكلاً وموضوعاً. ونعرف أن التراجيديا اليونانية ماتت مع أفراد الجوقة؛ أمرائها الذين راحت كلاسيكيتنا تحاكيهم، وكانوا أبطالاً للمسرح لأنهم جسّدوا الحاضرة، لا أحاسيسهم. ولم تقض التحولية على الفكرة التي صاغها فولتير عن أوديب ـ عمل عبقري عن شاماني تمل بعشيرته وأشباحها، مثلها ممثلون يرتدون الأقنعة ـ، إلا في الزمن الذي نظرت فيه التحولية إلى صور العذراء السوداء على أنها أعمال فنية. لكن هذا الاستنتاج طرح استنتاجاً آخر. فمنذ بداية قرننا الحالي والمتحف الخيالي يبعث الآلاف من أعمال النحت، خاصة أعمال المسيحية القروسطية؟ فهل بعثنا شاعراً أو حتى كاتباً فرنسياً من كتاب اللاتينية؟ ولماذا أحلّ التاريخ لدى المتخصصين شغفنا بالفنون البدائية،

عندما تعلق الأمر بالأدب؟

فهل بدت نهضة القدامى، مع ذلك، مترافقة على نحو أمين مع نهضة الغابرين؟

الهوامش

١ ـ كورنيّ Gorneille (Pierre) ١٦٠٦ ـ ١٦٨٤، شاعر ومسرحي فرنسي (كان عضوا بالأكاديمية الفرنسية). كان محاميا، وعمل تحت إمرة ريشيليو. من أعماله: لوسيد، سيننا، أوديب، كان عدد كبير من الجمهور يفضله على راسين الشاب الذي تنافس معه، في ١٦٧٤ ترك المسرح نهائيا بمسرحية سورنيا.

٢ ـ شنييه Chenier، ولد بجالاتا ١٧٦٤ ـ ١٨١١، شاعر ومؤلف درامي فرنسي.

٣ ـ فيرلين Verlaine (Paul) ١٨٩٦ ـ ١٨٤٤ شاعر فرنسي من أعماله: الأغنية الجميلة، حكايات بلا كلمات، بين الغابر والحديث، وعمل نثري بعنوان «الشعراء الملعونون»، وآخر بعنوان «اعترافاتي».

٤ ـ فيللون Vellon فرانسوا ديمونكوربيه ١٤٨٠ ـ ١٤٣١، ولد في باريس، شاعر فرنسي، عاش حياة شديدة الاضطراب كاد فيها أن يحكم عليه بالإعدام عدة مرات، فقدت آثاره في أعقاب ١٤٦٢ وخلف وراءه الوصية الصغيرة (١٤٥٦) والوصية الكبرى (١٤٦١) وهي أعمال شعرية.

٥ ـ تيبوديه Thibaudet (ألبير) ١٨٧٤ ـ ١٩٣٦، ولد في تورنو، ناقد أدبي وكاتب دراسات فرنسي، من أهم أعماله: «تاريخ الأدب الفرنسي من ١٧٨٩ إلى يومنا هذا» ١٩٣٦.

٦ ـ فوييه Feuillet أوكتاف ١٨٢١ ـ ١٨٩٠، ولد في سان ـ لو، على المانش، روائي ومسرحي فرنسي (عضو بالأكاديمية الفرنسية) من أعماله الروائية «حكاية شاب فقير».

٧ ـ برونتيير Brunetiere فرديناند ١٨٤٩ ـ ١٩٠٦ ولد في طولون، ناقد أدبي فرنسي ـ عضو بالأكاديمية الفرنسية ـ مدافع عن التقاليد الكلاسيكية.

٨ ـ دورية العالمين: مجلة ثقافية فرنسية ـ كانت تصدرها الأكاديمية.

٩ ـ بيجاي Peguy شارل بيير، ١٨٧٣ ـ ١٩١٤، ولد في أورليان، شاعر وسياسي

وفيلسوف، مؤسس كراسة الخمسة عشر (١٩٠٠ ـ ١٩١٤) من قصائده أسطورة جان دارك. السيدة العذراء، ومن أعماله النثرية: النقود

١٠ ـ بول بورجيت Paul Bourget ١٨٥٢ ـ ١٩٣٥، ولد بأميان، روائي فرنسي (عضو بالأكاديمية الفرنسية)، من أعماله: التلميذ، شيطان الظهيرة، دراسات فلسفية ونقدية.

١١ ـ الرجل الأمين: مصطلح أطلق على الفرد الذي تتحقق فيه المثالية، والسلوك الحسن، عبر انخراطه بالحياة الاجتماعية

١٢ ـ روستان Rostand، إدموند ١٨٦٨ ـ ١٩١٨، ولد بمرسيليا شاعر ومؤلف مسرحي فرنسي (عضو بالأكاديمية الفرنسية) من أعماله: سيرانودي برجيراك (١٨٩٧).

١٣ ـ مونتانيي Montaigne ميشيل إيكيم، ١٥٣٣ ـ ١٥٩٢، ولد ومات بقصر مونتانيي، بإقطاعيته (بالدردون)، شاعر، وأحد الكتاب الفرنسيين، كان مستشارا للبرلمان في بوردو، واعتزله في عام ١٥٧٢، انتخب عمدة لبوردو، كانت له جاذبية وشخصية حازمة إبان فترة الاضطرابات، من أعماله: «دراسات»، وهي من ثلاثة أجزاء.

١٤ ـ جورمون Gourmont ريمي، ١٨٥٨ ـ ١٩١٥، ولد في بازوخ أون صولم (بإقليم الأورن)، كاتب فرنسي، من أعماله: «تنزهات أدبية».

١٥ ـ مورا Maurras، شارل، ولد في مارتيج، بإقليم البوش دي رون، كاتب وسياسي فرنسي، منظر الحركة الفوضوية في أعقاب ١٩٠٠ وكان محرضا للحركة في فرنسا، أدين في أعقاب التحرير بيت الاضطرابات، من أعماله. «بحث حول الحكم المطلق ١٩٠٠»، و«الموسيقى الداخلية» (عمل شعري).

١٦ ـ تاين Taine هيبوليت، ١٨٢٨ ـ ١٨٩٣، ولد في فوزييه، ناقد وفيلسوف ومؤرخ فرنسي، طبق المناهج العشرة بحذافيرها على الأعمال العقلية، من أعماله: لافونتين، دراسات في النقد والتاريخ، عن الذكاء، أصول فرنسا الحديثة.

١٧ ـ حرافات: عمل شعري لجيرار دي نرفال.

١٨ ـ مأثرة العصور: عمل لفيكتور هوجو.

١٩ ـ بوالو Boileau، نيكولاس ديســـرو ١٦٣٦ ـ ١٧١١، شـاعـر فـرنسي (عـضـو بالأكاديمية الفرنسية) كان كاتبا ساخرا عندما كتب: «هزليات»، و«لوتران»، و«الملحمة الهزلية»، أسس النقد الأدبي الكلاسيكي من خلال كتابيه: رسائل الأقدمين، وفن الشعر، كان من حاشية لويس الرابع عشر، وصديقا مخلصا لموليير وراسين ولافونتين ومتحمسا لأعمال الأقدمين، لعب دورا كبيرا في تأسيس النموذج الكلاسيكي.

٢٠ ـ فيدياس Phidias (حوالي ٤٣٠ ـ ٤٩٠ قبل الميلاد)، ولد بأثينا، نحات إغريقي، قام في عهد بيركلي بالإشراف على مجموع الأعمال الإنشائية للأكروبول، وبارثينون أثينا، له تمثال كريزل فانتين بالبانثينون، وتمثال زيوس بمعبد الأوليمب، وأعمال نحت البارثينون والواجهات المنحوتة.

٢١ ـ لورد ألجين Elgin، توماس بروس دبلوماسي وجامع تحف اسكتلندي سلب الأكروبول من أعماله النحتية تلك التي عرفت فيما بعد باسم رخام ألجين، وهي الموجودة حاليا بالمتحف البريطاني.

٢٢ ـ كانوڤا Canova أنطونيو، ١٧٥٧ ـ ١٨٢١، ولد في بوساييو، نحات إيطالي نيوكلاسيكي، من أعماله: الحب، بسيشي

٢٣ ـ أوتون تقع على السين واللوار، اشتهرت بأديرتها وكاتدرائياتها الرومانية الطراز.

مُتَخيَّل الواقع

هل نتعامل مع المتخيل كعالم خيالي تغيرت فيه البرامج فحسب، حيث مثّل البعض فيه «فانتوماس» بدلاً من «سندريللا»؟ على كلٍّ، نحن لم نؤمن أبداً «بفانتوماس» كما آمنا ببطرس الرسول، ولا ببطرس الرسول «كفانتوماس».

لقد سكنت وسائل الإعلام بمتخيلنا، وبالصور المتغيرة. ولم يكن متخيل القرون الوسطى بلاشك مسكوناً بشكل يقل عن ذلك؛ فكما أن صور عصرنا حاضرة بالطبع في بيوتنا، من خلال الجريدة والتلفزيون، كانت الصور الدينيّة تتجمّع بالكنيسة. على أن أكثر إبداعات الخيال سطوعاً المعروضة على أكبر شاشات السينما، مقارنة بأماكن الحج الكبرى، وبالكاتدرائيات، تبدو طفولية، لأنها لعبة قبل كل شيء. ولم تحل الحكاية مكان السيرة المقدسة أو قصة المسيح، لأن أفلام الوسترن لم تحل محل صلاة الأحد. ولو أن فينوس حلت محل العذراء بالرسومات، وبالمكتبة والمتحف، فلا شيء يحل محل مريم في الحضارة التي توّجت فيها. وافتراض أن فرساي حلت محل كنائس السيدة العذراء، أرضى الجبريات، وسمح لها بأن تنسى أنه فيما بين القرن الثالث عشر والقرن الثامن عشر، تعرض المسيحي لتحول شامل، وتغيرت علاقته بالمتخيل كلية. فقد اعتقد إنسان القرون الوسطى بمتخيله كما يعتقد شيوعي حقيقي بالشيوعية؛ واعتقد إنسان القرن الثامن عشر بمتخيله كما يعتقد سكان البلدان

الديمقراطية بالديمقراطية، أي بغير تركيز.

والقرن الثالث عشر والقرن العشرون قرنان للصور، ولكن على نحو متعاكس. فلابد من استبعاد ما نعرفه عن زمن القديس لويس لكي نتخيل، على طريقة الفيلم الديني، عالماً لا تحاكي فيه الصور، والتماثيل، والمزججات ما قدمته، مكونة عالم الصور الوحيد، وأكثر أدوات الاتصال جبروتاً مع ما فوق الطبيعي، بمكان مقدس، تعاقب فيه الفانون أمام الكوة المزججة التي لا تقهر للخلود. فكما حدث بالهند حيث منعت تعددية الآلهة من إقامة تماثيل الملوك، لأن المهم كان هو اللامرئي؛ الذي لم تسع الصور لتقديم شيء غيره، أو غير ما هو محمول عليه. كان مفتاحاً الغرب المسيحي يتمثلان على نحو جلي بالكاتدرائيات والمزجّجَات. وقامت الصور وحدها، مع الطقس الذي كانت في خدمته، بتصيد حقيقة الأعماق العظيمة، التي لم تحاول الأزمنة اللاحقة عليها تشويشها.

لقد خلط «التنوير» هذا المتخيل والمدهش، بالخرافة؛ مساويا بين العالم الخفي للجن والعفاريت وبين الوجوه المحمّلة بالقيم الخالدة، التي وظّف فيها المتخيل الحياة والموت معاً. فمن الأبرشية وقديسها، والمعمّد وقديسه، والكاتدرائية والعذراء، تطورت الحياة من مقدس لمقدس. وكوّن الطبيعي وما فوق الطبيعي تراتبية عضوية. ورمزت الصور للذي لم يتمكن أحد من رؤيته. ولم يعبر مافوق الطبيعي عن نفسه إلا عبرها، إذ أن لا أحد يجهل بالطقس وبالمعجزة. فهي لم تعبر إلا عما هو فوق الطبيعي، ابتداء من جنود مشاتها الشفعاء، من القديسين المحليين، عند الحاجة، ومن الموتى. وحكم المحاكاة المسبق يقترح علينا زمنا للكاتدرائيات عرف الصور الدينية إضافة لصور أخرى. فأي صور أخرى هذه؟ إن النحات لم ينحت خراف القرية، ولكنه نحت خراف الكتاب المقدس. فهناك الحياة والخلود، وعالم الله وعالم الفانين ـ والباقي ليس سوى هباء.

فما الذي مثله شعب الصور، إن لم يكن حضور عالم الله هذا؟ عبرها وعبر متخيلها، وبالقرن الثاني عشر، والثالث عشر لم يكن هذا الشعب شعب حجيج للغفران البروتوني، وإنما شعبا من التبتيين.

ولم تصور الكاتدرائيات الأبطال إلا على هيئة القديسين المحاربين، والقديس تيودور والقديس موريس. فلم تقدم أعمال النحت في عصر البطولة الفروسية أي فارس بطل. فكيف تحدث الشاعر عن الاسكندر للمسيحيين الذين سمعوا روتبيف[1] يرتل قصائده الدينية؟ لقد صارت المأثرة الجادة هي «السيرة المقدسة»، لا «رواية الاسكندر»، التي هي قصة مصورة للمدهش. ولم يكن الغزاة باعثين على التقوى.

فإذا لم تصور تماثيل الكاتدرائية الفارس إلا بوجه القديس، فهي لم تقدم على أي وجه من الوجوه المتخيل الدنيوي.

لنحترس من فخ «تريستان» الذي صنع منه المجد رمزاً. فقد جهلت الكاتدرائية «إيزولدا» بنفس القدر الذي جهلت فيه أبطال رباعيات الشعراء الإغريق باحتفالات ديونيزوس. وعندما نقارن هؤلاء مع المتخيل الفعلي القروسطوي لن نقنع قارئنا. فهذا المتخيل عبارة عن حروب «بيكروشولية»*، ومنجنيق، ومسلمين مقطعين حلقات، وشجرة تغني، وسحرة، وفرسان ينقلبون تنانين، أكملوا فيما بعد رحلتهم بقصص أطفال دي لاسال. والتفكير بخيال حاشية القديس لويس أمام الكاتدرائية، كالتفكير بألف ليلة وليلة أمام مسجد لاهور.

ومتخيل نص كريستيان دي ترويا [2] يبلبلنا في كل شيء. فقد خضع من جديد لسمك المزججات المطمسة: ذات البعدين،التي لا ينفذ منها الضوء، أكثر من الترجمة. فهو سحر، ينقصه ما يسمح للسحر بعبور العصور والاستمرار، سحر

*نسبة إلي بيكروشو، وهو أحد أبطال رابليه، شبيه بنموذج «الفتوة».

تقزّم لمستوى المدهش. لأنه شعر حماسي أو فروسي بلا تعبير، إذ يذكرنا بما يُسمع ولا يُقرأ، وما كتب للترتيل والغناء. وقد خدعتنا فيه كلمة «رواية»، والأكثر من ذلك، خدعنا به تاريخ الأدب، الذي تحدث بغير سخرية، عن «المائدة المستديرة» كما لو أنها حالة بدائية من «الكوميديا الإنسانية». والروايات عن الثعالب مادة أليفة، بما أنها مادة حكاية، أو أسطورة، ولها جاذبيتها. وقد فقدت هذه الجاذبية عندما دخل مُتخيَّل الواقع في اللعبة، لأنه أمام أقل قديس كَوَّن الفرسان، والعرّافون، والعمالقة والسحرة شعباً من أوراق اللعب. فهل نعتبر وطأهم بالأقدام على مقربة من «الكوميديا الإلهية» أدباً؟ بل إن أحداً لم يجد بتوسكانيا نحاتين كانوا رهباناً...

غير أنه لم تحدث استجابة لهذا المتخيل، الذي أصبح أغنية أعمى شقت طريقها في مطر الزمن، وأغنية شعبية تدين للسحر الأسود أكثر مما تدين للمآثر. فقد مرت المغامرات ومر الأبطال، خلال مائتين من السنين، حتى جوفان وتريستان ولانسلوت وبيرسيفال، مروا جميعاً كأنهم أشباح الأوبرا على نشيد الحنين، الأجش الذي مثلته أجراس كنائس مدينة يس والشجرة التي تنشد حاملة الشائعات عن البلاد السرية، التي أُسر فيها أحدهم لعشقه لسيدة مجهولة، وبلاد المهالك التي لا يعود منها أحد، والجزيرة الغامضة، والجزيرة المدوّمة، وقصر المغامرة المرعبة، والنوافير السحرية، وحكايات عاصمة المسلمين، والأراضي الخربة... التي صوّر المهيمنون عليها بلا واقعية أكثر من لا واقعية الملك آرثر، الذي هو ملك صياد، ملك بائد. كذلك كان شعب هذه الحكايات من الآنسة ذات الأكمام القصيرة، ومن أقزام ومجذومين مزيفين، وأنصاف أبطال منحرفي النظرات بعض الشيء أو بهم حَوَلٌ... ومجموعة ضخمة من لحى الملوك، وساحر يدخل في الغيبوبة وهو يرتب الأنصاب الحجرية العالية ... وخيول بقرون، وحيات مضيئة منحنية في ذلّة، وفارس عند عبور مجنون، يتعرف فيه على صديقه الذي اختفى... وأنصاف دياجير ملأى بالوساوس، بها بَلَطٌ محمولة

على خيول سوداء تهدد الفارس المنتصر كالسواطير، وفي قصر آخر خاو، يكشف صوت للملك آرثر الذي انهزم، عن السيف الملكي، ذلك الذي وضعته يدٌ ما في الزمن الغابر خارج بحيرة ببلاد الجن، عند سقوط أزهار التفاح.

«المقام بالحصن الخفي ـ والربيع بالبستان...» وقد يقول البعض : إن المدهش هنا هو الموسيقى، وإيقاعات هذه الحكايات. ولكن أية موسيقى هذه التي لها أن تتنافس مع ألحان عيد القيامة وأناشيد الجلجثة؟ كذا استند الغموض للغفران، فالبطل الذي تاه بغابة بروسيلياند (مقر الساحر ميرلان) عثر فيها على بعض النساك المخلّصين، لينضب حشد المآثر وروائع الفروسية بالإناء المقدس.

وهذه الحكايات الخرافية التي حررها الشاعر، جرى الاعتذار عن إبداعها بحجة أنها عُثر عليها في معبد ما، حقيقي أو مفترض. و«رويت» حكاية برسيفال كما «رويت» قصة بيرو الشعرية (جلد حمار)[٣]. وهذه الحكايات لم يكن بها شيء واستخدمت بعد ذلك بكثير كحكايات للأطفال.

أما غير المتوقع، فهو أنه تولدت بين لانسلوت والقديس جورج[٤]، وبين (جلد حمار) والعذراء، شخصية أصبحت قائمة بحكايتها. ومنذ قرون، نعتقد بالشخصيات الداخلة في القصص، لأننا نعتقد أن هذه القصص هي تاريخها. ولكننا إذا ما سألنا طفلاً: «هل تفضل «جلد حمار» أم «ذات الطرطور الأحمر؟ «فنحن لا نسأله عن سيرة الآنسات بطلات القصص، وإنما عن حكاياتهن مع الأمير الجذاب، ومع الثعلب. فتتحول حبات القرع إلى مركبة في حكاية سندريللا داخل في التركيبة العضوية للقرع؛ ويظل جلد حمار كبطل سندريللا، وهو السحر في القصتين. وراوي ألف ليلة وليلة بالمقاهي العربية، يروي ويعيد ابتداع قصة علي بابا منذ خمسين عاماً، دون أن يخلط مع ذلك بينها وبين قصة السندباد. ونحن نجد في شخصيات المجذومين والفرسان بحكاية الملك آرثر، على الرغم من صمتها الجليل، شخصيات من ألف ليلة وليلة.

ونحدثهم كما لو كانوا مستقلين عن المسيح ومعادلين لشخصيات شيكسبير. لكن متخيلهم ـ المدهش لا يتنافس بالمرة مع متخيل الواقع الذي عمل في سياقه. فكيف كان للفن الذي ابتدعهم أن يكون ناضجاً؟ إنهم منزوعو الأرواح كما لو كانت الروح ذات الأحلام المسيحية ليس لها الحق في التواجد سوى بالكاتدرائية.

وعالم المنشدين والرواة ليس عالماً أدبياً خالصاً، ومثله عالم الأديرة. فالأديرة، كما قيل، قد نقلت بشكل مستمر، الأدب القديم. لقد نقلته كما نقلت روما مهزلة البلاد الكارولينجية. وراح الموسيقيون يرتلون السيرة المقدسة، وحكاية رولان، وحكاية تريستان أو الراهب جان، على خلفية من القص لاتاريخ لها؛ وسكن آباء الكنيسة بالدير، لا بالقصص. في حياة روحية متقدة، نظمتها الطقوس، وخلقت عالماً يلحق به الأب الجديد بالآخرين وبالكتاب المقدس كأنه، بالنسبة لنا، بودلير يلحق براسين وبالشعر.

وقد ابتعد هذا العالم عن الأدب عبر روحانيته نفسها. ولا يهم إن استنسخ البعض فيرجيل، فالعالم الذي تواجد به فيرجيل، لم يعد موجوداً. وما نسميه المعرفة بالإنسان، لم يعد هو الأخر موجوداً. وصارت الخبرة الإنسانية هي الاعتراف ـ لمن اعترف. ومن الآلهة العتيقة التي عرفت أسماؤها، صاغت العصور الوسطى أسماء الكواكب. فما ذلك التاريخ الذي تنافس مع التاريخ المقدس؟ لقد ظهر بالكاد بعض الخيال. وظهر بعض المؤلفين القدامى، وكان كل ذلك هامشياً. أما عن الأساسي، أي المكتبة، فقد كانت هي الأخرى، تبتية.

هل كانت الأديرة غير جاهلة بالغابرين؟ إن رسامي الأيقونات البيزنطية لم يجهلوا آثار الغابرين، فقد زخرف أشهر هذه الآثار ميدان السباق؛ ولم يجهل رسامونا من القرن الثالث عشر التماثيل القوطية، التي كانوا يمرون من أمامها

كل يوم. ولم يروها. وبعد ذلك رأوها. واللغز هو نفسه بالأدب. الأمر الذي جعل المطبعة غير كافية لحل هذه المشكلة.

كذلك لم يكن الانبعاث البطيء جداً، للمؤلفين الغابرين، كافياً، فقد رأت إيطاليا القرن السادس عشر فعلياً بأعمال الغابرين ـ عبر أسوأ الشرور، أي التماثيل الروحانية والهللينية التي طفحت بها أرض روما ـ أعمالاً عظيمة، لكننا لو قيّمنا من خلال الاستشهادات الرحبة، والدّالة لمونتانيي، أو بالاستدلال بفلورنسة في نهاية القرن الرابع عشر، لوجدنا أن الإحساس الأساسي الذي خبره الإنسان المثقف (وهو المختلف عن إحساس الفنان) أمام الغابرين الذين اكتشفهم، هو إحساس الدهشة أكثر من الإعجاب.

ويطرح عبقري آخر علينا هذه الدهشة أحياناً، بطريقة أقل هيمنة وأكثر خشونة، وهو شيكسبير. فعند رفع الستار، نجد شخصية مثل هاملت، على سبيل المثال، تكشف لنا النقاب عما نعرفه تماماً، ولكنه صار بالنسبة لنا موضوعاً للكشف. بما أننا لا نجهل أن «يوريك»(٥) صار فانيا. وهو شعور مقلق ولكنه ليس مستعصياً على التفسير؛ فماذا كان فكر الأديان العظيمة، إن لم يكن الإيضاح والتحليل والتطوير لثورة؟ إذ كيف أمكن للبوذية أن تمارس فعلها المدوّخ، لو لم يتعرف هؤلاء الذين توجهت لهم (لا أن يكتشفوا) مفتاح الخاصية العبثية والجحيمية للعالم، في الرغبة؟ ولصارت النبرة الشيكسبيرية لسقراط زاعقة، بغير طيبة القلب الخادعة والمغلفة بعناية على عبقريته، التي بها أحياناً جنون أعلى من جنون مجانين شيكسبير؛ بغير استحالة تحويل محاورة واحدة من محاورات أفلاطون لتراجيديا أو دراما. لقد صنع سقراط من شيكسبير عبقرياً مطارداً. ولكننا في مأمن لأن الدهشة المطلقة لم تصب على نحو عميق إلا ذلك الذي اكتشف «أن العالم مجبول على الصخب والعنف، ولا يحمل معنى!» وخلص فقط إلى أن عليه أن يتعلم العزف على القيثارة قبل موته.

لقد تواجد الإتني في كل قارئ من زمن النهضة ـ الإتني الذي اكتشف حضارة تعادل حضارته. وإن كان علينا أن نجهد للعثور على الكثافة التي شتتت فكره، فسنجدها في كون جماع الحضارات قد صار أليفاً بالنسبة لنا. ولم يكن على هذا النحو لأحد. لقد شوشت القراءة القارئ بأكثر مما شوشه أن هؤلاء «البشر المشاهير» بحسب بلوتارك(٦)، والحكماء بحسب معاصريهم، والعرف كانوا وثنيين، وبالقطع ملعونين.

ولم يكن فيرجيل ملعونا بالنسبة لدانتي. ولم تكف علاقة المسيحي بالوثنية القديمة عن أن تكون عقدة، للآن. فلم يحاول الدين أن يخفف منها، نسبياً. وتلك واحدة من التحوليات الأساسية للإنسانية. وهي لم تدمر الإيمان بالضرورة، ولكنها شوشت المتخيَّل. لقد قلت فيما مضى أن لوثر (٧) قد صدم القديس لويس(٨) كثيراً، وكذلك باسكال(٩).

وبمقدور المسيحي أن يقرأ أفلاطون ويظل مسيحياً؛ ولكنه لن يكون شبيهاً بالمسيحي الذي درس مجمل الكتاب المقدس وجهل سقراط. ولنفس السبب، تعارض متخيل الحكاية المخدوم فنياً، مع المتخيل العقيدي، ولنفس السبب، ظهرت القيم التي تحورت بشكل أساسي عبر الكتابة، على هامش العقيدة. ولقد حاول القرن السابع عشر إدخالها في المتن، لكنها لم تتمكن أبداً من الظهور في العصور التي كان المتخيل فيها واقعاً، والإيمان بداهة. وتصيبنا الدهشة لأن تقوُّض النظام القوطي حمل لنا في آن معاً لوثر، والبطل والحوريات. فما كان مدركاً مع لوثر، وغير مدرك مع أفلاطون، هو أن المسيحي أصبح حكماً على عقيدته. وليست الثورة سوى المسئولية الشخصية للبروتستانتي الذي أسس للفردية الحديثة ـ لا لأن لوثر أحيا القلق الأوغسطيني. فلكي يصبح العالم المسيحي عالماً ضمن العوالم الأخرى، كان على متخيل الواقع أن ينمحي.

وكلمة إصلاح تعبر عن ذلك بشيء سيئ، خصوصاً إذا فكر المرء بما فعلته

عصور التنوير، وما فعله القرن التاسع عشر. فالمسيحية التي أفسدتها الخرافات، وغرقت في الظلمات، تمكنت من أن تتجدد في البلدان البروتستانتية، وتَوَاصَلَ ذلك بالبلدان الكاثوليكية فيما بعد مجمع الثلاثين[١٠]؛ ثم تدخل التطور الاقتصادي، وتدخلت المخترعات والكشوف، والإصلاحات الشعائرية لصالح هذا التجديد عند الحاجة... ولكن لم يدافع أحد عن هذه الاستمرارية إلا من أجل ابتداع جبهة. ولم يواجه لوثر الكاتدرائية، وإنما واجه «القديس بطرس بروما»؛ ومع ذلك، فإذا عارضنا المبدأ اللوثري للعالم مع مبدأ لويس القديس، نرى أنه حتى لو لم تبع الكنيسة صك غفران واحد، فإن طبيعة المسيحي قد تعرضت للتأثر، ذلك لأنه صار ممكناً فصل متخيل الواقع، عن إيمان لويس القديس، وهنا كان التكوين. فقد كانت صورة الواقع بالنسبة للويس القديس هي الواقع أولاً؛ وبالنسبة للوثر، كانت المتخيل قبل كل شيء. ولم يكن المتخيل بالنسبة لملك فرنسا يشرِّع وجوده.

لذا فحين نعت لوثر الكرسي البابوي بروما بالكذب، لم يكن للويس أن يتعامل معه كواقع، وبالنسبة لرافائيل، كان كل متخيل للجمال، متخيلاً للخيال.

وافتراض أن كاتدرائياتنا عملت، من فيليب أغسطس إلى فيليب الأول، على أن تقدم تماثيلها تعليماً، لا يضع في الحسبان أسلوبها أو طبيعتها. فلم يكن القوطيون، أو الرومان ذوي برهان قاطع. ولقد تحدثت الكنيسة كثيراً، ولكن الوجوه القليلة التي كان لها رمز الحكيم، كانت متعذرة على الرؤية... والنص الشهير حول عالم الصور، إنجيل الأميين، صار أكثر ارتباطاً فيما بعد بعالم التوهم. والذين استندوا إليه لم يروا أي خبث في ذلك، فقد رسم البعض بهذه الطريقة الوجوه الكنسيَّة، لأنه لم يكن أحد قد اكتشف للأسف سان سولبيس[١١]، أو رافائيل. ونحن نعلم أن وجوه سان سولبيس لا تنتمي إلا لعالم البشر، وأن الكاتدرائية صنعت عالم الله.

ومنذ أن توقفنا عن تصوير الملوك الكنسيين في تماثيل نصفية غير متقنة لملك ما، وهذه التماثيل لا توحي بنماذج، يوحي بها نحت آخر . فلماذا نضيق بوضعها في المتحف كما لو أنها أثرية أو رومانية؟ ولماذا وضعت بقسم القرون الوسطى باللوفر، ومتحف الأرقة بنيويورك؟ ولماذا خصص لكل من فان أيك وفوكيه(١٢) رواق خاص؟ ولم يكن هذا ولا ذاك يمثل جزءاً عضوياً من الكاتدرائية...

لقد حملت هذه التماثيل في جمودها، ما حملته الخلفية المذهّبة لشخصيات الأيقونات وأعمال الموازييك البيزنطية، أي نصيباً من المنعة. وفي عدد من لوحات الصلب البدائية الفلامندية، تحل خلفية الكاتدرائية على عمق مذهب. ولم يكن الفنان يؤمن بأن المسيح قد صلب في كنيسة، ولكن ما هو المكان الدنيوي الذي يمكنه أن يكون جديراً بالمشهد المقدس؟ إنه فقط الكنيسة، لذا فقد عمل على تزيينها، وانبعثت «الهالة» من الحوائط المقدسة، ونحتت سقائفها، وقدمت الطقوس الدينية بأفنيتها.

في فاس، ومنذ عهد قريب بشيراز، وبدلهي، يقع الفناء المقدس الذي يجتمع به المؤمنون، عند مخرج مدينة من الحواري الصغيرة، ليس بها أماكن فعلية تبدو غريبة عن أي مكان أرضي، فالإسلام، هو السماء.

إذ تحيط الفناء الحقول، التي لا يحدها شيء؛ وترسم الحوائط حدوده فحسب. وبالقرن الثالث عشر، ارتفع جناح كنيسة نوتردام بأعلى من ارتفاع أعلى صالة بها، وتخطى في الاتساع أعرض شارع بباريس. ورغم ذلك، وبسبب الأقبية، لم ينفتح على السماء. وكان ما احتواه هو آلات الأرغن، والمزججات، والبشر المؤمنون، والفراغ. فلم تدخل المقاعد إلا فيما بعد. وتنتمي النافذة المزججة الكنسية، كنوافذ «نوتردام دي لابل فيريير»، بشكل واضح لعالم الله، في حين أن تماثيل فرساي لا تنتمي إلا لعالم لويس الرابع عشر.

لكن عمارة الروح التي بشرتها كل كنائس السيدة العذراء، اختفت بعد قرنين من ذلك. فما أسميناه بالحساسية الدينية، وما جعل العقيدة ضيقة الأفق، تحمل ثورتين:

أولاهما، الانتصار البطيء للتدين الخاص على التدين الطقوسي، تدين المسيحيين الراكعين، المشلولين، الصامتين، الوحيدين إذا اختاروا الوحدة، على الصلاة المغناة في جوقات جماعية، زاعقة، تسير عبر أروقة الكنائس الرومانية. مع ذلك، فقد ظلت الكنيسة دائماً، تعني المجمع. وظل المسيحيون لوقت طويل يحلمون بشكل مشترك! ... ولم ينظم الحلم الدنيوي حياتهم؛ لكن ما نظمها هو العيد الديني أو الدنيوي (الاثنان بالقطع)، فقد أشبع عيد القيامة وثلاثاء الرفع متخيل العامة الأميين، ووقّعا على إيقاعات طويلة متعاكسة، مواعظ الصوم والاحتفال. وفي القرن الرابع عشر، أزاح تمثال العذراء الرحيمة العاجي، ذلك الذي امتلكه البعض، نهائياً، تمثال صاحب الجلالة الأجنبية من الطواف والحج اللذين واصلهما البعض.

ولم يعد أحد يبني كاتدرائيات.

وفقدت المسيحية النظام الذي مثلته الكاتدرائيات بقطيعة معه. وصارت القوطية، بالفنون التشكيلية، كما بالشعر، أعمالاً زخرفية على مستوى العالم. حتى جاء الوقت الذي اكتشفت فيه الثورة الثانية القدامى والأقدمين في آن معاً. فالإنسان المصلح لدى نيقولادي كوز (١٣) هوالمسيح، وهو الذي لم يخط خطوة واحدة إلا بالخير، ويعد لوثر وريثه. فهي حقبة عقلية تلك التي ندعوها النهضة أو الإصلاح.

لكننا حين نكف عن النظر للبروتستانتية كحرب استقلال ضد روما البابوية فحسب، نجد أنها استبعدت تماثيل العذراء القوطية التي استهانت بتماثيل فينوس المعاد بعثها.

فإذا أعقب الخيال متخيل الواقع، فهو لم يحل محله بأكثر من حلول فلسفة أو عقيدة. ولقد أصابت التحولية المسيحية عندما كف المسيحي عن التمسك بحلمه العقيدي بالواقع السامي. وولد حينئذ ما دعاه القرن التاسع عشر بالفن. لكن حرب الخلافة استمرت زمناً طويلاً.

لقد سمع لوثر الموسيقى المحببة، وكتب مونتفيردي[١٤] حتى عام ١٦٤٣. فقد أخلت مسيحية الصور مكانها لمسيحية الكلام، وصار الأرغن وريثاً للوحة الحائطية وللسقف المنحوت، لكن القدر أكثر تعقيداً من منطقه.

وبالطبع لم يستنكر لوثر المزججات الشارترية، أو الكنيسة المقدسة؛ ولا حتى مذبح إسنهايم الذي زيّنه جرينوالد[١٥]، عندما زين غرف الفاتيكان، كما استنكر روما. فلم تكن المزججات التي قدمتها بلانش دي كاستيل[١٦]، وتلك التي أمر بها لويس القديس للكنيسة المقدسة، تمثل محاكاة لأحياء أو لأموات. بل كانت عبارة عن دلالات عاطفية مسيحية، والدلالة ليست موضوعاً للخرافة، أو الوثنية. وبإمكانها أن تمثل وسيطاً جمعيًا، ولكن في إطار متخيل الواقع، لا في إطار متخيل الوهم. وهذا الأخير، يلغي ما سبقه بدلاً من أن يحييه، في إطار التقاعد بالخلود. ولقد هتكت لعنات لوثر متخيل الواقع بأكثر مما هتكته جمالية ما أو ترف ما، فقد أعلنت أن متخيل الواقع لم يعد موجوداً.

وتقودنا عبقرية بعض الكتاب الكبار للربط بين تفكك العالم القوطي واكتشاف الشكوكية. الذي نتج عن حرية ما. لكن التفكيك الذي استدعى مونتانيي، استدعى لوثر أيضاً. فإذا كان على المسيحية أن تتخلى عن متخيل الواقع، بالصور التي عرضها، وبحضور القديس في التمثال، فهل حلت محل هذه أعمال اللهو المكتبية؟ فإذا كانت الصور قد جسدت كذلك، في السر، الجزء المقدس بالإنسان، وإذا كان شعب تماثيل القديسين الخشبي ظل شعباً قربانياً متوالداً، فلن يختفي التأمل المستمر للصور إلا أمام الكلمات المقدسة،

وباستخدام عبقريته في الكتابة لتأويل الكتاب المقدس، اتبع لوثر منطق القدر.

ولم تمت الصور. واستدعى الإنجليز رساميهم من القارة؛ واستدعى الألمان رساميهم من النمسا. أكثر من ذلك ـ وهو ما تعلمناه من فن الأيقونات البيزنطي ـ فهمنا جيداً لماذا حاصر البعض اللوحات، ولم نفهم جيداً لماذا عادت، وبالكاد عرفنا كيف عادت. وبتخليه عن الواقع، وبتثبيته لنفسه كحكاية، وجد الفن أولا، أكثر تجلياته شاعرية، من مايكل أنجلو إلى رمبرانت، مرورا بتيتيان(١٧)، فمن هو الشاعر الذي تساوى مع مايكل أنجلو الذي بعث الأبطال، ومع تيتيان الذي بعث فينوس؟ لكن شيكسبير ولد في عام وفاة مايكل أنجلو، ولم يعد التصوير، فيما بعد رمبرانت، الملجأ الملكي للقصيدة.

فضلا عن ذلك لم يكن الشعر الغنائي، أو الكتاب، هو الذي تقاطع مع مجد التصوير، بل كان المسرح. أي المكان الوحيد الذي به كل شيء زائف في ذلك الزمن، ليذكرنا بأنه بالكاتدرائية كان كل شيء واقعياً.

لقد منع البعض تقديم الطقوس في أروقة الكنائس بالقرن السادس عشر ـ ولم يكن الطقس نوعاً خاصاً من المسرح، لكنه كان نقيض الخيال.

ففي مكان مقدس بطبيعته، وبروحه، وزُخْرفه، كان الكاهن يحتفل عبر الصلاة بالضحية المقدسة، التي تنبعث بلا انقطاع، وتتدرج في أي حياة خيِّرة مختلفة عنها، وكانت هذه قمة الاحتفالات التذكارية التي توقِّع السنة. وبمكان آخر موقوفة وظيفته على المتخيَّل، قدم الممثلون المآسي أو الملاهي، المنفصلة عن الحياة، والتي سرعان ما حلت، معادلة للحلم أو النعاس، وجرى الحكم عليها من المتفرجين. ومن التقمص، والاحتفال الذي كان كل شيء به واقعياً إلى أقصى حد، أقدمت أوربا (بما أنه لم تعد نفس المسيحية موجودة) على الخيال المتقمص، ألا وهو المسرح.

الهوامش

١ ـ روتبيف Rutebeuf، شاعر غنائي فرنسي ولد عام ١٢٨٥ تقريبا بمقاطعة شامبانيا.

٢ ـ كريتيان دي ترويا Chretien de Troyes شاعر فرنسي، ولد في ترويا، كتب عددا من الحكايات، منها: إيفان أو فارس الأسد، لانسلوت أو فارس العربة، برسيفال.

٣ ـ جلد حمار Peau d'Ane قصة شعرية لبيرو (١٧١٥).

٤ ـ القديس جورج Saint Georges فارس ١٧٠٤ ـ ١٧٦٣، بحار فرنسي ولد بسان ـ مالو، وانتصر في عدة معارك على الإنجليز.

٥ ـ يوريك Yorick مهرج ملك الدنمارك الذي عثر هاملت على جمجمته بمسرحية شيكسبير.

٦ ـ بلوتارك Plutarque مؤرخ وحكيم يوناني (حوالي ٤٧/١٢٠) كتب: الحياة الموازية للرجال المشاهير، التي قارن فيها مشاهير الإغريق بمشاهير اللاتين.

٧ ـ لوثر Luther مارتن ١٤٨٣ ـ ١٥٤٦، داعية الإصلاح المسمى بالبروتستانتية.

٨ ـ لويس القديس Saint Louis لويس التاسع، ملك فرنسا.

٩ ـ باسكال Pascal بليز، حكيم وكاتب ورياضي وعالم فيزيائي ولد بكليرمو نفران ١٦٢٣ ـ ١٦٦٢، من أعماله: أفكار حول الدين المسيحي.

١٠ ـ مجمع الثلاثين Concile de Trente المجمع الديني من ١٥٤٥ ـ ١٥١٢ الذي دعا للانضباط وتعظيم البابا.

١١ ـ سان سولبيس Saint-Sulpice جماعة من الرهبان، تأسست عام ١٦٠٢، لترعى وتدير تعليم دروس اللاهوت في الأبرشيات.

١٢ ـ فوكيه Fouquet رسام ومزخرف فرنسي (١٤٢٠ ـ ١٤٨٠).

١٣ ـ نيقولا دي كوز Nicolas de Cuse ١٤٠١ ـ ١٤٤٦، كاردينال، وعالم لاهوت، وفيلسوف ألماني

١٤ ـ مونتفردي Monteverdi كلوديو ١٥٦٧ ـ ١٦٤٣ موسيقي إيطالي وأحد مؤسسي الأوبرا الحديثة، من أعماله أوبرا «أورفي» ١٦٠٧.

١٥ ـ جروبوالد Grünewald ماتياس ٤٥٠٠ ـ ١٥٢٨، ربما يكون قد ولد في ماينس، رسام ألماني من المدرسة الألزاسية.

١٦ ـ بلانش دي كاستيل Blanche de Castille ملكة فرنسا ١١٨٥ ـ ١٢٥٢ زوجة لويس الثامن ووالدة لويس التاسع.

١٧ ـ تيتيان Titien تيزيانوفيسيللو ١٤٩٠ ـ ١٥٧٦، رسام إيطالي من المدرسة الفينيسية، من أعماله فينوس النائمة.

انبعاثات

لم يعمل القرن الخامس عشر الإيطالي والسادس عشر الفرنسي على إحياء أثينا، وإنما على إحياء الاسكندرية، وروما، والعتاقة الباذخة، الضخمة، التي تضاءل أمامها معبد البارثنيون، في ذلك الوقت كانت القراءة ماتزال بعد تتخذ مكانة ضعيفة، ومع ذلك خضع الأدب لأول تحولية.

وإعجاب سكندري بالملحمة الأوريستية، يدفع للتفكير بإعجاب الأمريكي بتمثال قوطي بمتحف الولايات المتحدة. فقد دخلت التراجيديا، المجتزأة من الحاضرة، مجال الأدب، الذي ابتدعته الحضارة الهيللينية. وحازت الاسكندرية أغنى المكتبات، بالرغم من أن أفلاطون كان قد استهجن الكتابة. فما هو المشترك، فيما عدا اللغة اليونانية، بين ثيوقريطس وسوفوكليس الذي حصل على رتبة عسكرية مكافأة له على «أنتيجونا»، وبين ايسخيلوس الذي كتب «الفرس»(١) ؟ لقد بدت الحدود بين أثينا والاسكندرية غير واضحة المعالم، لأن يوريبيديس انتمى للحاضرة، وأيضاً لمن ورثوه؛ فراسين لم يستلهم إيسخيلوس، وسينيكا أعاد تناول «فيدرا» التي لم يتحملها الإغريق. وحتى في إحياء «أنتيجونا»، أحيت إيطاليا شكلاً، على غرار ما فعلت عند إحيائها لتمثال أفروديت.

لقد نحت النحات الروماني أو الهيلليني تمثال إلهة. كان يؤمن بها إلى هذا الحد أو ذاك، ولكنها لم تكن تختلط عنده بتمثال لأحد الفانين. وبعد خمسة عشر قرناً من ذلك، لم يقرّ النحات المسيحي من فلورنسة أو روما، الذي عثر على هذا التمثال في الأرض، بأية قداسة له؛ لكن هذا التمثال لم يمثل له مع ذلك تعبيراً فانياً. لذا عثر فيه هذا الشكل الذي ولد من القداسة، على شفيع كماله الخاص ـ لأن التقديس تحول إلى تقنية. وكان للنحات الفلورنسي أن يدعى مايكل أنجلو.

ولم يوجد بين الأدباء مايكل أنجلو. ولا بالفلسفة، ولكن من المعروف كيف استضافت المسيحية فلاسفة الإغريق، فقد عرفت أرسطو بالفعل. ولم يكن الحوار الحاسم بينهما جمالياً، وإنما أخلاقياً، فصارت العظمة منافساً للقداسة.

ولم تضف النهضة نفسها للقرون الوسطى كأعمالها التي تبعت أعمال القرون الوسطى بالمتاحف. وهناك بالتأكيد لعبة ورق جبارة في أعمال رابليه، لكن رابليه استخدم الكلمات في شيء آخر غير الحكي. ولم تكن المحاكاة أبداً شيئاً واضحاً إلا عندما مسَّت القديم. لقد قلت إن الاسكندر، بالرواية التي تحمل اسمه، لم يكن باعثاً على التقوى، فلم يتمكن إلا من أن يكون شيئاً عجيباً، أي غير نموذجي. وعندما عرف بلوتارك، قيل عنه إنه رائع، وما كان رائعاً لم يكن بعد ذائعاً. فلم تتمكن النموذجية من اتخاذ شكل آخر غير القداسة. إذ كان العالم واقعياً (بمعنى ديني، بما في الدين من تنين القديس جورج، ومن شياطين) أو زائفاً، بمعنى مدهش. لذا صار «الرجال المشاهير» خياليين، وصارت آلهة الأوليمب خيالية، وأطلقت أسماؤها على الكواكب والأفلاك. فأي عمل مهما كان، لا يستطيع أن يتمكن من أروقة مخ غير معد لاستقباله. وهو أمر يعرفه المبشرون جيداً، إذ أن العقبة الرئيسية أمامهم، تأتي عند محاولتهم إبلاغ الإنجيل، وإفهام الناس أنهم يحكون قصة حقيقية، لأنه بالنسبة لسامعيهم، ينتمي هذا السرد بطبيعته للخيال. فكيف يمكن تصور حكاية قيصر عندما تحكى

لسامعين أفارقة لا تمثل الحكاية بالنسبة لهم قيمة؟ وكان مشاهير البشر لدى بلوتارك هم النموذجيون الذين لم يستمدوا نموذجيتهم من المسيح. في الوقت الذي انتسبت كل نموذجية له.

إن أغنى أقاليم الماضي أو المتخيل، التي صارت منابعَ للتعظيم ـ كاسبرطة، وأثينا ـ انتمت للثقافة التي قدمتها، واختفت أو تحولت معها. ولقد أثار «بروتس»[٢] حماس مايكل أنجلو، وحماس ثوريينا. فجنود العام الثاني ينتمون، وكذلك الثورة نفسها، تعود، بالنسبة لغالبية الفرنسيين، لهذا المتخيل، الذي تطلّب اعتقادين في آن معاً، اعتقاداً بالواقع، واعتقاداً بما لا يحد نفسه بالواقع. كما اتضح عندما جردنا أسطورة نابليون. فالأسطورة المقدسة بحاجة للمدهش، لكن هذا المدهش حقيقي كالشياطين، الذين لايراهم السحرة غالباً.

وحتى ذلك الحين، كان المتخيل الديني، وحده، قد تفوق على هذا الواقع. فالأسطورة، والحكاية، و«الروايات»، كل هذه سكنت بالمدهش، أي باللعب. حتى برسيفال[٣] . لكن القصة الرومانية، هي الأخرى، التي أعلنت أنها من عالم الواقع، كانت قصة لا يحدها تتابع أحداث ولا تحدها وقائعية، وجنحت للمدهش. وفيما عدا القديسين والأنبياء، لم يكن في ذاكرة المسيحيين بشر عظماء سوى الفرسان على أسقف الكاتدرائيات. وحينما جاء الوقت الذي ضعف فيه متخيل الواقع بما سمح بقبول عظمة مضاهية لعظمة القديس، مستقلة عن الله، كان ذلك يمثل لحظة حاسمة في تحولية الحلم ـ بين «القطة ذات الحذاء»[٤] و«السينما»...

ولم يكن هذا المتخيل الجديد عالماً للفن والأدب، وإنما شملهما، فمن المحتمل أن مايكل أنجلو ما كان ليجيء لولا مجيء بلوتارك؛ ومن المؤكد أن كورنيّ ما كان ليأتي لولاه ... وقد انتهت الكلاسيكية الفرنسية بفعل انتصار القصة القديمة على السيرة المقدسة، بالرغم من «أتاليي»[٥].

وهما تتشابهان بأكثر مما يعتقد البعض؛ وتتشابهان أكثر مع المحاولة التي أرادت عقلنة المغامرة الإنسانية، والتي ندعوها بالتاريخ.

ولم تكف السيرة المقدسة عن التضاؤل. ولم تكف روما عن التضخم. وتضافر التاريخ القديم مع النموذجي أكثر مما تضافر مع التاريخي. وتكون مبدأ جديد، يستنكر بالطبع قداسة هنري القديس، وإتيين القديس، ولويس القديس. ولم يكن الرومان بالنسبة للملوك القديسين سوى وثنيين؛ ولكنهم كانوا بالنسبة للوران الرائع★، الغابرين.

لقد جرى عرض التراجيديات القديمة مرات عديدة، من شارلمان إلى تيميرير. وكانت الامبراطورية المقدسة تدعي الرومانية. وكانت روما مأخوذة في غالب الأحيان بما هو عجيب، لكن مدرسة الأثينيين لم تستمر لعبة بعد. لقد أسس التاريخ الروماني التاريخ، ولم يضع فيه الامبراطوريات الشرقية إلا بمعيار اقترابها من الكتاب المقدس. وصار ملوك إسرائيل (القديمة)، هم المهيمنون بأكثر من الملوك الأحياء، وصاروا أباطرة الرومان. واصْطَفَت المسيحية أثينا عبر روما. وتعودت بيسر أن تعتبر أن هذا الماضي قد ذهب بلا رجعة، ومع ذلك جاءها بلوتارك.

ولم يكن بلوتارك بليغاً في التعبير عما أتى بقبصر، ولكنه كان بليغاً في التعبير عما مثله قيصر، والاسكندر، بعيداً عن الشجاعة. فقيصره تاريخي،ولكن ماذا كانت تمثل الشخصية التاريخية بالقرن الثالث عشر؟ ألم تكن هي القديس جورج، أو ميرلان(٦)؟ وتطلب الأمر أن يتغير متخيل الواقع على نحو عجيب، حتى تنبعث شخصية تبعث على الإعجاب بسبب أفكار وأفعال خارجة على المسيح. وليس مهماً أن يفسر البعض بلوتارك والشخصيات البلوتاركية

★ لوران الرائع: Laurenk Le magnilique: أحد أمراء عائلة ميديسيس، وأكثر أفرادها شهرة، ١٤٤٨ ـ ١٤٩٢.

بصورة مغايرة. فتفسيره لن يحقق نفاذاً أكثر من تفسير جوانفيل(٧)، الذي تصدى للدفاع عن خاصية أخرى. وتعامل مع العتيق والأسطوري بغير تمييز. ولم يقدم أدب الفروسية سوى متخيل مراهق ومختلف؛ إذ قدم عالم «الأريوستي»(٨)، لا حاشية الملك آرثر. لذا سيكون لبلوتارك مكانه الطبيعي بمدرسة الأثينيين لأن التوليفة المنيعة التي رمزت لها الكاتدرائية لم تعد موجودة. ولم يعد الوثني النموذجي هرطوقيا.

صار بمستطاع فينوس ما، منفصلة عن قداستها، أن تولد عند اللزوم، عذراء لدى رافائيل. ولكن عن أي شيء فصل بلوتارك الخاصية المستقلة والمهيمنة للقديم؟، ففينوس لم تكن عتيقة بالنسبة لنفسها. وصارت القيم التي شرحها المؤرخ بوصفها بدهيات، مقترحات وفرضيات، وأسئلة للمسيحية، في الزمن الذي تساءل فيه البعض ما إذا كان من الواجب لعن مارك أوريل أم لا. لقد فقدت فينوس المنبوش عنها قداستها، ولم تفقد ما أسمته روما وفلورنسة جمالها؛ كذا أبطال بلوتارك الذين لم يفقدوا كل ما مثلته نموذجيتهم. وقد حكم عليهم المسيحي المحدث بلا استثناء تقريباً بأنهم محشورون جميعاً بالجحيم الأبدي. فما الذي تعلمه القديس فرانسوا(٩) من أغسطس أو بروتس؟ لكن إطلاق تسمية الجمال على أشكال فينوس ميديسيس، بوصفها أشكالاً لتمثال وليست محاكاة لامرأة جميلة، كانت إدراكاً لعالم للجمال التقت فيه فينوس مع صور رافائيل وجيورجينو وهو عالم كان قد اختفى من ألف عام. ولو أن المسيحي الذي عامل بلوتارك مثل سافونا رولا، حكم على فينو سات بوتيشيللي(١٠)، لأحرقه واستنكره؛ لكنه إذا كان قد تأثر بالانعكاس المضطرب الذي أحاط بالرجال العظام بالمسيحية الجديدة، فذلك، لأن مفهوم الإنسان قد دخل في اللعبة. فهل كان يمكن الإعجاب يبطل بلا روح؟ وبفينوسات وثنية؟ للأسف (أو لحسن الحظ) غدت محل إعجاب، حينئذ ولد عالم من الإعجاب كان قد اختفى، هو الآخر، منذ أكثر من ألف سنة ـ أخضعها البعض

للمسيح.

لكن الشعور الذي عرفنا إطاره الإيديولوجي بصفة خاصة والذي قدمه نيقولا دي كوز: «إن المسيح هو الإنسان الغفور»، ألم يصنع واحدة من النبضات الروحية التي اتخذت مرة شكل المذهب (البروتستانتية)، وتمكنت أخرى من خلق طائفة دينية (الفرنسيسكانيين)، وثالثة من لعب دور هائل بغير حدوث مجابهات؟ في المجمع الديني بين جدل القربان المقدس ومدرسة الأثينيين فكيف لم يتأكد في الإرهاصات التي جاءت بالإصلاح، أن مذهباً مجهولاً، ربما كان هو الآخر ضخماً عن الكنيسة نفسها، قد بشر بالإصلاح؟ وكان لنيقولا دي كوز، بالمجمع الديني، مكانة عظيمة. لكن هذا الزمن الذي اعتقد القرن التاسع عشر أنه ناج لا مجرد مغفور له، سرعان ما صار موضع التباس. ونحن نفهم القديس لويس، بأسهل مما نفهم ألكسندر بورجيا،[١١] وأسهل حتى من عقيدة مونتانيي؛ أو تلك العقيدة التي سمحت للملكة النافار [١٢]بأن تهمل قصة ظريفة كانت تحاكي قصص بوكاس[١٣]، لتشرع في قصيدة تستلهم أحد المزامير؛ وأن تترك إنجيلها من أجل مكتبتها الفاحشة... فما ظل هو مسيح رافائيل، الذي حل محل لوحة المنتحبة في كثير من القلوب المسيحية كما في اللوحات الجدارية للفاتيكان.

في ذلك الوقت، كانت كلمة جمال، شأنها شأن كلمات المحبة، والرب، والموت، تستمد قوتها من المعنى الذي تتطابق معه؛ والذي بفضله استند الأكاديميون بكلية الفنون إلى أفلاطون، وارتبطت الفكرة الأفلاطونية بأسلوب خاص. فمن البدء، أي من المقدس الإغريقي، وحتى الرومانسية، ارتبطت بالأشكال التي كرست المثالية. وقد تم إنقاذ صور وجوه الأطفال التي رسمها فيلاسكيز، وأرسلت إلى بلاط فيينا لحفلات الخطبة المحتملة، بسبب القبح ـ قبح الرسام أكثر من قبح النماذج، فقد عزلها البعض بالمخازن. والجمال يحرض ضد الفنون بطريقة المذهب الشمولي، بما أن كل مالم يستحوذ عليه يصبح في

ذاته ضئيلاً. ولم يكن لشاردان[١٤] وعي بعبقريته؛ فهل كان لديدرو[١٥] وعي بعبقريته؟ وهو العقل الكبير بالطبع، و«الفيلسوف»؛ لكن راسين جاءه كوريث، فولتير كاتب التراجيديات. وهذه التراتبية الجمالية طرحت بادئ ذي بدء تراتبية الأنواع. وفي النوع الدنيوي الرفيع، لم توجد تراتبية بين بلوتارك وشيكسبير أو كورنيّ.

متى طرحت الأعمال الأدبية القديمة، أو التماثيل القديمة، نفسها كنماذج، أو متى أجابت على نداء فلورنسة ميديسيس، وروما البابوية؟ إن تفوق الأقدمين لم يكن محل اعتراض بالمرة بالقرن السادس عشر. لكن الفعل الذي نتج عما أصبح قيمة مهيمنة هو الجمال المقنّن. ويبدو لنا أن بعث الأشكال، والأفكار قد صار الموضوع المفضل، والقائم تقريباً على الاختيار الحر. وعلى كل حال، فإن مايكل أنجلو عندما قال لفرانسوا ملك هولندا: «إنهم لايرسمون عندكم إلا من أجل تشويش النظر!» لم يكن يتخير وظيفة ما للفن من بين الوظائف، فالفن العظيم جمال لا يدحض. ليس بسبب النظريات التي دافعت عنه، ولكن بسبب كشف لم يجد له مكاناً بالغرب، إلا حين اكتشف الفن العالمي، بما أن الجمال الذي عظّم هذه الإيطاليا، كان بالنسبة لها، أسلوب الخلود.

لقد احتلت هاتان الكلمتان مكاناً، نسينا معه الأزمنة التي صغرت من شأنهما. وبدلاً من المبدأ، اكتشفت النهضة الموضوع الذي يجمع الأشكال التي هي محل الإعجاب؛ فصورة امرأة ربما كانت صورة جميلة، لأن نموذجها الحي جميل؛ وعندما يكون هذا النموذج متخيلاً، فإنه ينتقص من جمال الصورة. وهذا الموضوع، لا الأسلوب (في فرنسا، موضوع مدرسة الفونتانبلو)، قد حور الذوق، بطرحه لتراتبية عليه. وسمّي الممتع بالجميل. لننظر عن قرب للوحة «أنييس سوريل» لفوكيه، وهي عذراء على خلفية من الملائكة الملونة، ولننظر أيضاً «للچيوكندا»، لقد غير فوكيه من الأولى قليلاً، بإضفاء الروحانية

عليها. وإضفاء الروحانية عملية سرية. فزمن الروحانية، أي متخيل الواقع، لم يضف الروحانية على الصورة النصفية التي ولدت بالقرن الخامس عشر: فقد جهلها أو منعها، إلا على شواهد القبور. وفي نمذجته لموناليزا، ألحقها ليوناردو بعالم غريب عن الشارع عنه عن الكنيسة. التي كانت الفنون عندها وكيلة ممتازة. لقد تردد لمدة أربعمائة عام أن الفارق بين اللوحتين هو الفارق بين موهبة ليوناردو، وموهبة فوكيه. لكن «آنييس سوريل» تنتمي للأحياء الآخرين، وبعض الشيء للوحات الدينية، بما أن فوكيه قد صورها كعذراء؛ وتنتمي «موناليزا» للوحة ليوناردو، ولعالم غريب عن الأحياء وعن العذراء، مزين بالشعر، والغناء والتماثيل الأثرية، ومتوافق مع متخيلنا. فعالم الجميل هذا هو نفسه عالم المتخيل ـ الذي جمع كل الفنون لتستجيب وتنجذب ربما نحو الله، لا نحو المصلوب بالطبع. ولم يبلغ عالم الجميل هذا ذروته إلا بالفن. لذا أصبح جمال النساء ملغزاً ومهيمناً في آن معاً. فالمرء يعجب «بالجيوكندة» لأنها تشبه موناليزا، عن موناليزا لأنها تشبه «الجيوكندة».

وجمهور يوم الأحد باللوفر، يحكم على الاثنتين بأنهما مغالى في تقديرهما. إذ تمت المقارنة فيما بعد بين جمال الأحياء وجمال الصور باللوحات والتماثيل.

ولقد عمم العرف الأسلوب السكندري، وظلت تقنية النمذجة تمارس زمناً طويلاً، بما جعلنا ننظر لتماثيل فينوس التي بهرت القرن السادس عشر كنسخ لصور فوتوغرافية. ولابد لنا من بذل جهد لكي نرى أن تعبير القديم قد تميز عن تعبير الأسلوب المصري. خاصة في صور الإلاهات، لأن التماثيل النصفية الرومانية، التي يقال إنها واقعية، كانت غريبة عليه. ولم يصل القرن الخامس عشر الإيطالي الجمال الأنثوي بالصور الجانبية للميداليات، وبالتماثيل؛ ولا تدين لها «فينوس» بوتشيللي في شيء؛ وتدين لها وجوه ليوناردو بالقليل. ولم تكن «الصورة الجانبية الإغريقية» أقل ذيوعاً في ذلك الزمن، عنها بين صور

بخومنا. وقد اتضح هذا الاتفاق بالقطع في الوجوه القديمة لرافائيل .

وقد أثار انبعاث الأقدمين البلبلة بأكثر مما يعتقد البعض. فقد كان هناك شبح في هذه الانبعاثات. وكانت محل إعجاب. لقد محت الأشكال القوطية، ولكن عبر ما فعله الأحياء، لأن التسبيح الهائل بحمد النهضة، دفع أمام شعب أعمى: بأن الأقدمين لا روح لهم ولا وجهة نظر. ولم يتوقع النحاتون المسيحيون أنهم سيتخلون عن الروح. ومن أجل إضاعتها، اقتضى الأمر أن يعملوا مائتي سنة، وقد لجأوا للتوليفية من خلال العبقري ـ وعبر الخاصية السحرية للتماثيل، التي لم ندرسها كثيراً، لأننا فقدتها.

لنتغاض عن النقوش المتواضعة بالأعمدة، وبأقواس النصر؛ فلم يكتشف أحد بروما، ما مر أمامه أمس بلا اكتراث، كما اكتشفنا نحن النحت القوطي. واكتشفت التماثيل المدفونة. واستخدمت غالبيتها في زخرفة حدائق المدينة الامبراطورية (التي طفحت بها)، واختفت معها، فلم يحدث للشخص السريع الحكم المعاصر **للوران الرائع**، أن شاهد منها تمثالاً منتصباً في قلب ميدان. وسوف يقول القرن التاسع عشر باختصار: إن النهضة اكتشفت أن الغابرين قدموا الإنسان بطريقة أفضل. لكن النحات، حتى ولو نظر للقديم باعتباره أسلوباً، فهو لم يحصره في طريقة عرض. وظل التمثال المسيحي على نحو سحري مرتبطاً بالمعبد، وببرج الكنيسة، وبالكاد جرؤ دوناتيللو (١٦)على أن يفصل (قليلاً) تمثاله «جاتا ميلاتا» الفروسي.

واشترط فيروشيو(١٧) من أجل تمثال الجندي، مكان تمثال «القديس مارك»، ووعدته به فينيسيا، ولكنها لم تف بوعدها. ومع ذلك أعطى النحات لوجه السكير المتلاطف لكورليوني قناع إله الحرب. وراحت تماثيل داود تنتشر، وداود مقاتل. وقام مايكل أنجلو بفصل التمثال عن المعبد، ونصب، على خلفية من السماء، انبعاث البطل.

ولو أن البعض منع تقديم المعجزات في الزمن الذي أقيمت فيه أشهر كنيسة مسيحية، وهي كنيسة القديس بطرس بروما (التي لم تكرس للعذراء...) لصار ذلك هذياناً. وقد رمز الفاتيكان لما تعاقب على المسيحية من كاتدرائيات، بشكل متجانس أكثر من حاضرة الإغريق. وأبرز المجمع الديني تحوليّة عالم أوسع من عالم الفن، وعالم الأدب، بما أنه جمعهما معاً، وهو عالم المتخيل المسيحي.

وعندما درّع بايارد [١٨] تمثال فرانسوا الأول، كان تريستان، وبرسيفال قد ماتا. وتناثر متخيل الجموع المسيحية غباراً، فقد قام دون كيشوت بمحو الملك آرثر. وتوقف تعميم الحلم أمام فينوس كما توقف أمام رونسار. [١٩] وفي المجال الذي صاغت حدوده المطبعة، سمح له بالتكون، فطارد المتخيل الأوليمبي، الريفي والملكي، المتخيل اللطيف، ووزع البيع بالمفرق مزقه الأكثر استبدادا من رواياتنا البوليسية. لكن الغصنيات والمزاريق أصبحت عمارة، وذابت في الفنون العظمى...

ولنتأمل مايكل أنجلو أمام أعماله الأولى القديمة. ومونتانيبي محاطاً بكتبه. كان الإحساس القوطي غريباً على مايكل أنجلو، إلى حد أنه، شأنه شأن فناني عصر النهضة، لم ير فيه تعبيراً، وخلط بينه وبين عدم الإتقان. لذا، فقد صار تاريخ المسيحية تاريخاً طويلاً للتعلم. ففيما قبل المسيح، تواجد عالم غامض أصبح معظّما، وامبراطورية أكثر جبروتا من الامبراطوريات المسيحية، وروما خالدة مثّلت روما البابوية قرية أمامها. فالأشكال الأليفة التي صاغها الفنانون الوثنيون هي التي احتاج إليها مايكل أنجلو. وليست حاجته للبحث عن نموذج للّيل هي التي دفعته نحو الفينوسات المنبوش عنها. وكان يعرف أنه سيضفي على هذا العتيق، الروح، التي جهلها. وراح يتأمل بنهم الجذع كما لو أنه يتأمل قطعة الرخام الخام التي سيعمل فيها. لكن الجذع، وفينوس، كانا متحققين. لا كرجل بالضبط، أو امرأة، ولكن كآلهة، كتماثيل. وقدمت له كل التماثيل المنبوش عنها الأشكال التي حركت تحسس النحت المسيحي في نهاية المطاف.

ولنتخيل كمثال على ذلك، باحثينا، لو أنهم عثروا، في حضارة زالت على وسائل للتغلب على السرطان، أو لنزع فتيل القنبلة النووية.

كان البطل المسيحي الفعلي هو الشهيد، فأين ولد الفرسان الذين لم تسمح الكنيسة بتمجيدهم؟ وعبر قرون لم تكن هذه التماثيل الدنيوية موجودة. وكاد تمثال داود الذي صنعه مايكل أنجلو في لاتران (٢٠) أن يكون تجديفاً. لكن الفارس صار بطلاً.

ووراء القمم، ترافق مع ذلك انبعاث غريب مقنّع، هو انبعاث الحكاية. ودخلت الزخارف العنقودية، والحوريات والشخصيات الخرافية (التي نصفها الأعلى بشر والنصف الأسفل ماعز) بالفنون التشكيلية. واختفت أميرات ترمبيزوند (٢١) من القوطية العالمية. وأغوت الأنطولوجيا، بالشعر الدنيوي، الهواة الذين ولدوا مع التطور الآتي من المطبعة. وتركت الآخرين مصعوقين. فما الذي خبره ملك فنان حديث العهد، كماشو أو شارل أورليانز ، أمام غزو المسيحية بهؤلاء الرعاة (عرف الحقيقيون حينئذ) الذين ابتلعوا الجحيم من بعض الفتحات الأرضية؟ لقد عاودوا الظهور علي أطراف لينيون المسكونة بالمارقين و عاودوا الظهور ثانية على مروحة ماري أنطوانيت. فمن أين جاء غزو آلهة العرض هؤلاء بالرغم من عدم وجود المسرح؟ لقد تحدثنا عنهم كتقليعة، غطت على المسيحية لمائتين وخمسين سنة، وراحت تزيل من أمامها كل منافسيها. وصار الآلهة والرعاة سكاناً بالبلاط؛ ولكن كيف أدرك ماشو أن لهذا سحراً يضاهي سحر الأرغن المفترض، سيعظم لقرون هذا الباليه الطقسي المتوّج بإكليل الشوك؟ وجاءت الملكية الفرنسية الأخيرة لنا بالصيد الشهي لآخر الحوريات، في سحابة من الحب مع مخلّدين لهم قرون.

لكن الرسم، والنحت الإيطاليين تعاملاً مع هذه اللعبة بالتهميش، في نفس الوقت الذي راح الجديد يتهمهما فيه بالبلى والقدم. وقد ولدت مدرسة ديان

التي طرحاها على أوربا بفضل تأثير مدرسة الفونتانبلو على يد أستاذين متتابعين، بريماتيس [٢٢] وبارميزان.[٢٣] وقد عمل تيتيان للثاني حوالي نصف قرن. ثم تتوجت الأسطورة الخفيفة بالشعر الفرنسي؛ ولكننا عبر الشعر، لم نعثر فقط على الأبيات، وإنما على عالم من الإعجاب، وعثرنا عبر الملوك على الفنون التشكيلية، والموسيقى الدينية. فأي رونسار هذا الذي سيعادل في الشعر تيتيان الذي أعاد خلق فينوس، مشيمة الجاذبية للمنمنمة التي عثر عليها في فلورنسة؟ أو يعادل مايكل أنجلو، الذي أعاد بعث الأبطال؟

ولم يحصل المتحيل الدنيوي على مكانة المتخيل الديني، إلا عندما أصبح الأدب أخيراً في مكانة للتصوير. فورثة مايكل أنجلو وتيتيان لم يصبحوا بعد رسامين، ولكنهم أصبحوا شيكسبير، ومونتفردي، وكورنيّ. وكان لابد من أن يعلي بلوتارك من شأن حق الإنسان في العظمة، لكي تتنافس أفروديت مع العذراء، ويتنافس البطل مع القديس. ولكي تولد أيضاً صالة مسرح الملكيات العظيمة ـ وهو حدث ساحر، وأيضاً منافس لميلاد الكاتدرائية.

الهوامش

١ ـ الفرس: عمل من أعمال أيسخيلوس.

٢ ـ بروتس: عمل بلاغي من أعمال سيسيرون.

٣ ـ برسيفال: بطل رواية المائدة المستديرة.

٤ ـ القطة ذات الحذاء: حكاية شعرية لبيرو (١٦٩٧).

٥ ـ أتاليي: ابنة أشعب وحيزابيل، وزوجة جورام، ملك يهوذا، لكي تدعم سلطتها أبادت كل جنس داود. وقد فر منها فحسب يهوه الذي استولى فيما بعد على العرش وقام بقتلها. وقد ألهمت مأساتها راسين فقدم تراجيديته «أتاليي».

٦ ـ ميرلان: الساحر، شخصية من روايات الفروسية، ناصح الملك آرثر.

٧ ـ جوانفيل: جان (١٢٢٤ ـ ١٣١٧)، ولد بقصر جوانفيل (بالمارن الأعلى)، مستشار للويس التاسع عشر.

٨ ـ الأريوستيي لودفيجو أريوست (١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) شاعر إيطالي، مبدع الكوميديا اللاتينية الجديدة.

٩ ـ انقديس فرانسوا: القديس فرانسوا داسيس (١١٨٢ ـ ١٢٢٦) أسس مع آخرين نظام الفرسيسكانية.

١٠ ـ بوتيشيللي: أليساندرو دي ماريانو فيلبي (١٤٤٥ ـ ١٥١٠) ولد بفلورنسة، رسام ومصمم، وحفار إيطالي. مبدع عدد من اللوحات الجدارية.

١١ ـ الكسندر بورجيا: بابا (١٤٩٢ ـ ١٥٠٣).

١٢ ـ ملكة النافار: مارجريت دي نافار (١٤٩٢ ـ ١٥٤٩) أخت فرانسوا الأول، وزوجة

شارل الخامس، حامية الشعراء والإنسانيين، لها مؤلفات بالمسرح والقصة.

١٣ ـ بوكاس: مؤلف كتاب قصص بعنوان (ديكاميرون) مقسم إلى عشرة أجزاء يتألف كل منها من عشر حكايات (١٣٥٢)

١٤ ـ شاردان: جان باتيست (١٦٩٩ ـ ١٧٧٩) رسام فرنسي، ولد بباريس، يرسم الطبيعة الصامتة والمشاهد العائلية، له أعمال باللوفر

١٥ ـ ديدرو، دنيس (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) ولد في لانجر: فيلسوف فرنسي، حاول أن يؤسس نوعا مسرحيا جديداً هو الدراما البرجوازية . له أعمال كثيرة منها: الابن الطبيعي (١٧٧٥)، صالونات (بالنقد الفني).

١٦ ـ دوناتيللو: نحات فلورنتي ولد بفلورنسة (١٣٨٦ ـ ١٤٦٦) من أعماله: تمثالا داود، القديس يوحنا المعمدان، والقديسة مادلين (بفلورنسة).

١٧ ـ فيروشيو: أندريا (١٤٣٥ ـ ١٤٨٨)، ولد بفلورنسة. نحات ورسام فلورنتي، كان من تلاميذه بيروجان، وليوناردو دافنشي من أعماله في الرسم: تعميد المسيح (فلورنسة) وفي النحت: تمثال داود (فلورنسة).

١٨ ـ بايارد: بيير دوتيراي (١٤٧٥ ـ ١٥٢٤) ولد بقصر بايارد (دوفين)، نعت بالفارس الذي لا يجارى ولا يبارى، اشتهر خلال ثلاثين عاما بشجاعته، شارك في حرب إيطاليا، ودرّع فرانسوا الأول فارسا في عشية معركة مارينيان، قتل بضربة سهم في أبياتيجراسو (إيطاليا)، عندما كان يحمي تراجع الجيش الميلاني.

١٩ ـ رونسار: بيير (١٥٢٤ ـ ١٥٨٥) ولد بقصر بوسونيير، بفونتنوا، شاعر فرنسي، وجنتلمان، عمل أولا بالجيش، وصار أصمّ في عام ١٥٤٢، فتفرغ لدراسة أعمال الأقدمين، وأسس البلياد، التي أصبحت بعد ذلك (كوكبة المشاهير) وهي جماعة بادرت بتجديد اللغة والشعر الفرنسيين، عبر تقليد الأقدمين؛ كان الشاعر الرسمي بفترة حكم هنري الثاني، وشارل الرابع، قدم رونسار شعرا ذاتيا بعد ذلك، من أعماله: أودسا (١٥٥٠ ـ ١٥٥٢) الحب (١٥٥٢ ـ ١٥٥٣)، أناشيد (١٥٥٥ ـ ١٥٥٦)، سوناتات من أجل هيلين (١٥٧٤).

٢٠ ـ لاتران: (كنيسة وقصر) يعود بناؤهما لعصر قسطنطين، وهي إحدى خمس كنائس امبراطورية بروما. وكان القصر مقرا للبابا حتى ١٣٠٨

٢١ ـ ترييزوند: امبراطورية إغريقية، تأسست بواسطة ألكسيس كومنين في ١٢٠٤ عقب سقوط القسطنطينية في أيدي اللاتين؛ وتأسست في تركيا عقب استيلاء محمد الثاني على المدينة.

٢٢ ـ بريماتيس: (فرانشيسكو بريماتيسيو) ١٥٠٤ ـ ١٥٧٠ ـ ولد في بولونيا. رسام ونحات ومعماري إيطالي، عمل بجزء من زخرفة قصر فونتا نبلو وشامبورد، جاء من إيطاليا لفرنسا بناء على طلب فرانسوا الأول بقوالب التماثيل القديمة.

٢٣ ـ بارميزان: جيرولانو فرانسيسكو مازولي، (١٥٠٣ ـ ١٥٤٠) ولد في بارم، رسام إيطالي، من أعماله (العائلة المقدسة) باللوفر.

متخيَّل الإيهام

نحن ننظر للمسرح كفرع من الأدب، ولتماثيل القرون الوسطى كمدرسة في النحت. ومن المؤكد أن أرسطو قد استحث على قراءة التراجيديا، وتردد هذا القول كثيراً. كما أن من المؤكد، أن شيكسبير، وكورنيّ، وموليير، طبقوا نهج سينيكا، الذي كتب تراجيدياته، مفضلاً أن يقرأها البعض بصوت عال، على تقديمها بالمسرح. ولم يأسف شيكسبير أي أسف للمطبعة. ولقد أدركنا التحولية التي مر عبرها النحت الروماني، من الكنيسة للمتحف؛ لكننا لم ندرك بنفس القدر التحولية التي فرضت القراءة على شيكسبير، وكورنيّ ـ لأن تخيل تقديم الأعمال المسرحية أليف لدينا ـ وقد كتب كورني «لوسيد» كما لو ليحصل على تذكرته، التي تدخله لموضع سحري تماماً، وغير واقعي، صالح لألف تحوُّر (فقد صاغ المسرح) الذي هو نوع من السحر وعنابر المجانين.

ولقد عرفت الإنسانية، على نحو متقطع، الأماكن السحرية والأليفة مع ذلك، والتي كان آخرها حلبة المصارعة. فقد عرفت «الكوليزيه» بمصارعيه وقتلاه، والمهرجان، والاستاد، وعرفت العيد عندما ترافق الاحتفال به مع التنكر، وغالباً ما كانت الأعياد مناسبات للتنكر؛ كذلك عرفت المسرح الإعريقي، وذلك الذي أقامته الملكيات العظيمة، أي الأوبرا، وقبل ذلك كله، عرفت الكاتدرائية. وقد أسرت هذه الأماكن المتخيَّل الذي جسدها، وخلقت جمهورها

في الوقت الذي جعلته فيه فريسة الإدمان، وقد نتج تحور الشعر بعد شيكسبير، والإسبان، وكورنيّ، بفعل ميلاد المسرح بالطبع، ثم بفعل مجده. وإذا نحن فصلنا ماكبث ولوسيد، عن العروض التي كتبهما من أجلها المؤلف، فسوف تبدو لنا أعمالاً بدائية جداً، أفلا يكون الأمر نوعاً من الاستئصال إذا فصلنا نصاً مقدساً، عن طقوسيته؟ فليس بوسع أحد أن يقرأ صلاة الأحد بغير أن يربطها، سواء بالعقيدة، أو بالخرافة، أو بالتاريخ، أو بالأدب. فإذا مافكرنا في أن نقرأها بلا أي دلالة، فسوف نقرؤها بالطبع كنص أدبي، ـ على نفس النحو الذي يمثله «الاحتفاظ» بتمثال ديني في متحف، بمعنى جعله يخرج من عالم الإيمان، ليدخل عالم الفن. فكل عمل خلق من أجل مكان لا واقعي، يظل على قيد الحياة حتى تختفي لاواقعية المكان. ونحن نقبل المماثلة بالمدارس الثانوية بين موليير ولابروييرِ[1]، فلماذا لم نقارن بين هذين المؤلِّفيْن للكتب؟ إن هذا لأن لابروبير لم يكتب مسرحيات؛ وزمننا، الذي هو في آن معاً زمن متفرج على التليفزيون، وقارئ، يخلط أقل فأقل العالم المتخيل، مع عالم المتخيل المكتوب.

فهل مع ذلك، لَمْ يختف المسرح أمام الكتب؟ إن الكاتدرائية لم تختف إطلاقاً أمام المسرح. ويثير ميلاده في ذاكرتنا أنه قد حدث للمتخيل أن خالط مكاناً حياً، حديقة حيوان بين الحيوانات المحشوة بالقش. فالمسرح، على مر القرون، كان هذا المكان السحري للخيال. بعقائدة المتعاقبة، واحتفاليته، ولا واقعيته المعدية، التي اختلط فيها الخيالي بالمصطنع (لنتخيل العروض الأولى للناي السحري)، ورهبانه العظام المتنكرين، كشيكسبير وموليير، وصوامعه التي لا تحصى، وأروقته الثلاثين بفينيسيا، «وأرلكان» ضد «توراندو»... فيما قبل لوسيد، لقد كان مسرحاً للظلال . فالشمعدانات، المسلطة على الديكور (لم تكن الأنوار قد تواجدت بعد) كانت تضيء الممثلين وتجعلهم كالصور الظلية. فتحية لصانع الشمعدانات المجهول مخترع أول ثريا، الذي ثبت سيفين متقاطعين ليوزعا الأضواء ـ فالمسرح هو الإله الخارق الذي فتن بودلير، وتتوج على شعب

التوهمات هذا، من إسبانيا إلى روسيا...

هل حقق بلاط الخرافات هذا بهاءه. وتألقه بالقصر، كما عثر جمع الرهبان على بهائه وتألقه بالكاتدرائية؟ وهل حلت فرساي محل كاتدرائية القديس بطرس بروما؟ لقد عُرف رمز الأديرة بأفضل من رمز المعابد الإغريقية، التي هي ممرات وتماثيل شكلت مع ذلك فناء للشمس، صمّمه سيرانو ـ ما ـ، رائد فضاء، لخدمة فويبوس ـ أبوللون. الذي تسلطن معبده على معابد لاتون وديان؛ ولاتون هي أم أبوللون، وديان أخته. وخلف ديكور ما، تنافس هذا الباليه المدهش مع النظام المنيع، الفلكي، الذي كانت الأديرة قد غرسته في عمق أعماق الإنسان. وهي منافسة ظافرة ولكنها توهُّمية، فقد آلت الروح العابسة للعقل، وراحت القصور الصامتة تستمع لمسرحها الذي سكنها بمثل ما سكنتها انتصاراتها، وصارت بلاطات الملكيات العظيمة مسرحاً.

وكما غيرت العبادة الطقوسية من طبيعتها وأصبحت العبادة خاصة، صار خيال تيتيان هو المسرح الإليزابيثي، أي متخيلا جماعيا وماديا اتخذ شكلاً وصار مسرحاً. وشيئاً فشيئاً تطور. مصحوباً بعاطفة الجموع حتى تحولت لعبة التجوال وعربة الممثلين أمام عينيه إلى قصر بورجونيا، كما رأينا السينما تتحول إلى الفيلم الناطق. ولم يحدث الأمر حماساً من النوع الذي يسميه البعض اليوم بالحالة النفسية العامة، حتى يأتي الممثلون من البورجوازية أو من النبلاء، فقد اختار موليير أو فلوريدور بالسباحة ضد التيار وفي الريح المناوئة، مهنة اتخذها المجنون والخارج عن القانون، تنفيهم حتى القبر أو الجنازة «المقتصرة على صلوات الراهبات». عندئذ جاءت المركيزة دوبارك،[٢] متبوعة بكورنيّ، وموليير، وراسين ولافونتين، الذين أحبوها جميعاً، الأمر الذي كان من الممكن ألا يحدث قط ـ لو لم تكن هي ممثلة، وكانوا أهم، مؤلفين. فهل أدار جوته عندما عمل مديراً لمسرح فيمار سيركاً؟ لقد عرف جمهور الأثينيين، في زمن بيركلي[٣]، غالباً، صيحات الاستاد، وليس تصفيق الكوميدي فرانسيز. وعلى

منصات الأمس، صار : إنسان شيكسبير وكورنيّ، على نحو ما حدث باليونان، لعبة الخيال المسرحي. ولم يكن أحد قد قدم الإنسان في صالة عرض منذ عروض الغابرين. وبتعليقنا أهمية كبيرة على بعض المشاعر المتضاربة، والمعروفة للجميع، نظرنا إلى الملحمة، والمأساة، والأغنية المؤداة، .كما لو أن شخصياتها شخصيات روايات ساذجة. فلم تكن للتحليل النفسي، عند هوميروس وإيسخيلوس ومؤلف «تريستان»[٤]، أهمية كبيرة كما هو الحال بالنسبة لمؤلف «الباغافادجيتا». فقد اتبعوا طريقة للخلق كطريقة السرد أو التخيل. طائعة للبطولي، وللعقيدي، وللمدهش. حتى سوفوكليس، فقد سعى لإثارة الإعجاب بالعبقري الذي يسكنه، لا بدقّته. وهذا ما حدث أيضاً لكورنيّ. فلم يقدم أحد التناقض الوجداني المتوحش للمشاعر لدى كاميّ[٥]، وردريجو[٦]، ووداعات هيكتور وأندروماك، على أنها كشوفات نفسية. وكانت عبارة «حارب بغير أن تحب الحرب» لكورياس[٧] (وأرجونا) كهلة أيضاً كالحرب.

وقد أرادت أعلى سلطة مكانية، حيث تولدت السلطة في الأدب والفنون، وهي بلاط فرنسا، أن يبدأ شعرنا من عند مالرب. وعلاقة مالرب[٨] بكورنيّ صاحب سينا أو الفصل الثالث من «أوراس» سلسة حتى في النبرة، والدروع، والسيوف التي قعقعت لدى كورنيّ باسم روما، وهي النبرة التي وجدها بوالو قديماً بالمأسويات. تلك النبرة التي منحتها الآلهة لبلوتارك، وذلك التعبير الموروث من كل «الأساليب الخشنة» الإغريقية والتوسكانية. فظل «بروتس» لمايكل أنجلو يسكن هذا المسرح، وكم من الأبيات الكورنيللية غمغمت في غسقه:

لتُغَطَّ قبرهم أنبل الأزهار

فقد عوضني خسارتهم المجد الذي توج موتهم ...

وكورنيّ، هو العبقري «الدُّوري» لفرنسا.

والموازاة غير الممكن تجنبها بين كورنيّ وراسين، حتى عند لابروير، لم

تعلمنا شيئاً حول إبداعهما. فشخوصهما، قبل أن تعود إلى «الطبيعة» تعود لمتخيِّلين اثنين. فالبطل عند كورنيّ، يقال، يعود لبلوتارك؛ والبطلات عند راسين، تعدن «للأميرة دي كليف»[9] ... فليست هناك موضوعات متماثلة عولجت بشكل مختلف، برغم «برنيس»[10]، التي أصبحت «سيننا» عند راسين إن لم تكن محاكاة لها، فهل هي «فيدرا» عند كورنيّ؟ لقد استبعد راسين المتخيل الذي ورثته روما من اسبرطة، والذي لم ينتم فقط لكورني، وإنما لاستيهامي خطابي حربي اختلطت به منعة الفيالق بالأباطرة «سادة أنفسهم كما هم سادة الكوكب»... وهو مالم يكنه الشاب نيرون. ومع ذلك ففي سن السادسة عشرة شرح راسين بلوتارك... فهو لم يعارض في «الجنرال المنتصر» «باجازيت» أو «فيدرا». وإنما عارض التراجيديا، الشكل الأدبي، والموضوع الحقيقي لكورنيّ، والذي هو ليس شكلاً وإنما نبرة.

لقد أحب كورنيّ البلاغة، لكن عبقريته لم تكن بليغة، بأكثر مما لم تكن عبقرية راسين نفسية. وقد عبر الكثير من أبياته الجميلة، عن الذي لا يعوَّض، وعن عظمة مأسوف عليها طفح بها نصف أبيات مسرحية: «أتّيلا». وتمكنت التراجيديا منها في النهاية بشكل عابر. وكان باقي الأبيات غناء ملحناً ـ للفداء... ولقد أضاف هوجو لذلك تعديلات، ولكنه رضي، باستخدام هذا الخطاب الدرامي، كحميَّة لا غنى عنها للّحظات المستوحاة.

هل كان ذلك هو الحال نفسه مع راسين؟ أي هل حلت صيحات «فيدرا» محل لعنات «كاميّ» أو محل فخار «أوراس»[11] العجوز؟لقد أوضح هو معالم فنه إلى حدّ ما(وسوف يتكفل بذلك منظرو الكلاسيكية)ولكنه عرف فنه جيداً.

فقد عثر على العقل الذي حكم مكتبة الاسكندرية، وعلى المبدأ الخاص بالأدب؛ فقد توافق مع الفاني الذي أوجدت روما له الروح، وأوجدت جماعة الشعراء المدافعون عن اللغة الفرنسية (Pleade) الزخرف؛ كما توافق، وساعدته

المطبعة على ذلك، مع العلاقة الحيازية للشاعر بأنشودته، ولنحات البرونز بتمثاله. وقد رأى في رونسار، بشكل عارض، مهذاراً مولعاً بالبلاغة المنمقة، أكثر مما رأى فيه «مؤلف: سونيتات من أجل هيلين». وأعطى المسرح للقصيدة التماع العرض، وتجانس الباليه الرفيع. وتراجع الشعر الغنائي، فصارت أجمل الأبيات هي الأبيات الدرامية. وربطت بين راسين وبوسان[١٢]، خاصية الإعجاب،التي ألهمته؛ بيد أن أصدقاءه، ومعجبيه، حتى عام ١٨٥٠، وحتى ديلاكروا، لم يتعرفوا في بوسان على نظير له، وإنما وجدوه في رافائيل. ومما يدهش الأجانب، أن الفرنسيين حكموا عليه بأنه جهل كل الباروك، كما حكموا بأن تصويرنا تطور من الكلاسيكية إلى أسلوب لويس الرابع عشر، أي الروكوكو بحسب المؤرخين الإيطاليين والألمان. وقد شرحت هذه الخواص الأساسية للكلاسيكية، التي راحت تغزو أوربا بالرغم من ذلك لأوربا عبر التصوير الإيطالي بالقرن المنصرم. ولكن ليس هناك رافائيل بالشعر.

وعلى نحو ما تشددت روما للثورة، بأكثر مما تشددت الجمعية الوطنية لفكيتور هوجو، ورافائيل للويس الرابع عشر ولويس الرابع عشر للكلاسيكيين الجدد، جسّد راسين أسطورة. وأنا أطلق تسمية أسطورة على أسلوب فنان، أو إنسان، أو حدث، عندما يصنع، من قيمته الخاصة، قيمة عليا أو ناظمة. فمن بوالو إلى مورا وحتى فاليرى، امتدت أسطورة راسين، الذي أصبح شيئاً فشيئاً الرمز الوحيد للكلاسيكية، حتى للفنون، وللعمارة، وللعقل. لقد طبع الشعراء بطابع الرفض لكل مالا يفتنهم. «ربما حمل هو في ذاته ثلاثة أو أربعة وحوش من طراز شيكسبير»، هكذا كتب عنه فاليري. هكذا. في حين أن شيكسبير لم يحمل بالطبع أي راسين. والاقتراب من هذه الأسطورة يقول بأنها: الوعي بعلاقة ضرورية (رهافة، رحابة، حضور، إلخ) بين كل من الأجزاء والمجموع، والوعي بحدود وطبيعة إمكانياتها. والراسينيون يفضلون تسمية ذلك، بالبحث عن الكمال. وهو الأمر الذي لم تطمح له قريحة كورنيّ قط.

وهذا البحث يستبعد المقارنة بين تراجيديات راسين ومسرحية «المترافعين Plaideurs» ، الهزلية الشفافة ـ التي ليس بها وحي منزل أو صاعد، ولا علاقة لها بموليير ـ إذ أنه لم ينشغل فيها بالإتقان؛ فهي كوميديا باروكية أقرب لأن تكون «سيرانو دي برجراك» شفافة، أكثر من أن تكون قريبة من «إيفيجيني»(١٣) أو «إستر»(١٤). فلم يسر المونولوج الشفاف لـ : «بيتي جان»(١٥) على نهج الشعر إلا في حدود:

... آه يا مولاي الملك،

ها أنا ذا مرتعش ووحيد أمامك ...

وراسين الأسطوري هو مؤلف التراجيديات التي سيستولي فيها راسين الواقعي على شنييه، ولافونتين الغنائي، وفيرجيل عند اللزوم، وعلى اليونان (على نحو يسير، رغم كونه أجاد اليونانية). وقد علا نجمه بسبب «أندروماك» التي تشابهت مع «هيروديا» مالارميه ـ إضافة للمواجهات. وقادت الوحدة الإيقاعية لكتابته إلى بلوغ «ابنة مينوس وباسيفاي» (فيدرا) فكرة النقاء المنسجم للعرق، في الوقت الذي عنى فيه هذا البيت لسامعيه، «ابنه المسخ والمعتوهة». وبقدر ما تأسست أسطورته من خلال هذه الأبيات الجميلة، على وحدة صوته بلغت هذه الوحدة ما أسماه «التعاسة الجليلة التي تصبغ التراجيديا» حيث ناهزت قصائده الموزونة كثافة قصائد «هيروديا»(١٦). وليس هذا فحسب ما أسماه جيد بالتجانسية، أي الموسيقية، بل هو أسلوب اتخذت فيه هذه التجانسية معنى معماريا. إذن، فراسين لم يكتب خطاب «أوريست في بيرُّوس» ، ودور «ثيرامين» ، بإيقاع «أيتها الشمس، لقد أتيت لرؤيتك للمرة الأخيرة!». لذا فلم «يتفكك» أداؤه المنغم دوما. وقد عرف هو ذلك. ولم يشغل نفسه بكتابة «بارك الشابة» La Jeune Parque ليعثر قبل مائة وخمسين سنة خلت، على نغم للامارتين، فقد كان يعرف مشروعه بجلاء، وهو المشروع الذي قدم «أتَّالي»

كما قدم «أندروماك». ولم يحطئ البلاط في ذلك؛ ولا فولتير؛ ولا منافسوه من المدرسة الرومانتيكية. لقد سمع الرومانتيكيون، انفجار العالم المغلق، الذي تمكن فيه أعظم الفنون مما عبر عنه عمل الشاعر. أي أعلى مستوى للحضارة.

وكل شاعر عظيم خلق أسطورته، التي ابتعدت عنها تماماً المحاكاة الساخرة؛ لكن أسطورة شيكسبير رمزت لشيكسبير، ونظمت أسطورة راسين جمالية، توافقت مع مجتمع، وطرحت لقرنين، تحت اسم خفيف: هو الذوق، أكمل عقلانية للفن، عرفها منذ أرسطو. وبرغم ما بذاكرتنا عن المطهر الذي عبره شيكسبير، لم نقرأ بغير استفادة نقد «لا هارب»(١٧) La Harpe له في قمة مجده: «إن شيكسبير نفسه، على شدة غلظته، لم يكن بلا قراءة وبلا معرفة».

والإتقان بالفن، فكرة مفخّخة، ولكي تجد قوتها، لابد لها من الماضي، كإتقان الأقدمين من أجل قرننا السادس عشر، وإتقان راسين ضد الرومانتيكيين، بأكثر منه ضد برادون. (١٨) فهل كان هذا جزءاً من أسطورته، وهل كان هو جزءاً منها؟ فالإتقان يتجسد بأكثر مما يتعين، وهو يعلّم على نحو أفضل مما جعل ستندال يوقر رافائيل وينعت راسين بالرجعية، لا لأنه رأى تفوقاً للرسام على الشاعر، ولكن لأنه قبل في الرسم، أسطورة رفضها بالأدب. فإذا مالم يتعين الإتقان جيداً، فهو يسترعي انتباه غرمائه. ومن الممكن أن يوصف به فن معدٌّ على نحو أوضح من فن راسين؛ وبالطبع ليس فن فيكتور هوجو، ناهيك، عن فن رامبو. والكوميديا الذهنية تعتمد على تقديم فن يبدو خلوا من الإتقان، فهذا الأمر بالفعل لا يشغلها (كشيكسبير، ورمبرانت). ثم تعارضه «بالنجاح الكلاسيكي» الذي تجسد في رافائيل، وراسين، بحقبة ما . فالإتقان هو إله العقل الكلاسيكي، والعقل الكلاسيكي، يحكم عليه بالإتقان.

والكوميديا المتضادة مع ذلك لن تكون أكثر إقناعا.

لقد دُرِس تطور مسرح هذه الحقبة، من زاوية تقديمه لموضوع الحب، وهي

دراسة كشفت لنا مع ذلك، أن بالحب المتخيل ، إحساسا متفقا عليه بين الجميع، سواء من قدموه فاحشاً، أو من قدموه ملائكياً. وتطور الأدوار أقل تهذيباً من تطور الذاكرة، وراسين أقل تهذيباً من تالمان.[١٩] ويبدو أن من الصعب أن نسند إلى بعض الأدوار المتحذلقة، المشاعر الجهنمية التي فصلت هنري الرابع، عن بلاد فرساي. فضلا عن أن رواية لويس الثالث عشر عبارة عن لعبة، كرواياتنا البوليسية. ولو حدث ذلك، لما بقي لعب.

كان مونتانيي محترفاً. وتغير الحديث، فقد صار أكثر تحذلقاً، عنه ذكياً. لقد سجل البعض الملاحظات؛ وكتب البعض المبادئ الأساسية؛ ونشرها أحياناً. وواحد من مؤلفيها هو أحد أصدقاء الروائي الحقيقي الفرنسي الأول. ولم يتحدث إلا عن الحب، الذي جرى الحديث عنه بطريقة مغايرة. ولعله من المفيد أن نقرأ لابروبير بعد الفكاهات الأولى لتالمان. فالتغيير الذي حدث بالمجتمع لم يكن أقل من ثورة. وياللعجب!، لقد تحدث البعض عن النساء، والحب، بغير أن ننسى النميمة؛ وتحدث أيضاً عن العظماء، والمرشدين، وكثيرين غيرهم. والذي غيّر بالحب هو تغير الحديث عنه لا تغير طريقة ممارسته، فالمجتمع كان قد تعود على التفكير فيه، ووجد نفسه في هذا.

ولم يكف في ذلك تخييل المشاعر، «فكسرى العظيم» قد ذبحتها. واقتضى الأمر البحث عن القيمة المعطاة للحب وخاصيته الملغزة، التي لم تنشغل بها مارجريت دي نافار[٢٠] كثيراً. «فالمأساة اليوم، هي السياسة» كما قال نابليون. وكان من الممكن قبل ذلك القول بأن «المأساة اليوم، هي الحب!» وبالروايات البطولية أحب البعض الأكثر كرامة، بين الرجال والنساء، لكن السيدة لافاييت[٢١]، شأنها شأن راسين، اكتشفت «تريستان»: فالحب هو شراب المحبة قبل كل شيء. فهو خادم للموت أصلح من مغامرات «كالبرينيد».

وقد وضع شيكسبير، وكورنيّ، الأحاسيس على المسرح. ووظف راسين،

والسيدة لافاييت الكلمة فيما هو غريب؛ وصارت كلمة الإحساس تعني الحب. وفي الوقت الذي ذهب الرجال فيه للمكاتب، ولعبت النساء الأدوار، تشوش الحديث، الذي شكل صلة الوصل بين الجنسين، فصار أكثر صالونية، وأقل تصيُّدية، فيما عدا النميمة. وصار الحب موضوعا مفضلاً، لأنه غامض، وخفي، وعام.

لقد كان كورنيٍ بالقطع عقلية فذة؛ فما قاله عن الحب قلّما قيل. فلم يكن كاتباً غير قادر على الانفعال، عندما جعل كورياس يقول قبل المعركة :

لقد تضرعت لنفسي، وأنظر بعين الحسد... لهؤلاء الذين استهلكت الحرب حياتهم؛ ... ومع ذلك لا يتوقون للتراجع،... فهذا الشرف التعيس والمزهو الذي يهزني بغير أن يزعزعني... أحب ما يعطنيه وآسف على ما يحرمني منه.

لكن هذه الأبيات في خدمة النبرة، لا التحليل ـ ككل مرة. فلم يكن الحب موضوعه، شأنه شأن الصيد لدى بعض الناس. لكن التطور سيحدث نتيجة عظيمة. فقد ولد فونتينيل [٢٣] قبل عشرين عاما من موت كورني... فهل كان لـ «خطابات فارسية» الساخرة لمونتسكيو أ ن تصادف نجاحها المدهش، قبل مائة عام من تاريخ صدورها؟ وأعقب مجد الدراسة من علي مبعدة مجد الرواية.

فالعبور من المعالجة للدراسة، هو العبور من العمل إلى الحديث. ومعروف ذلك الانتشار الذى حظي به الحديث في القرن الثامن عشر. فمن كان ذلك الذي يشغل نفسه به في القرن السادس عشر؟ وجاء ميلاد المجتمع المتعلم (بلاط مكون من ثلاثة آلاف ضابط، لا من نفر قليل كحاشية هنري الرابع) وصار أساسيا، ليس في فرنسا فحسب. فهل لنا أن نتخيل أنه في جيل واحد، أحلّت عدة موضات، محل الرواية البلهاء؛ روايات روائيينا العظام؟ ومن المنطقي أن نفكر في أن التحليل الذكي للحب كان حدثاً؛ وليس أقل منه منطقية، التفكير بأن «ابنة إيفيجيني» لم تكن «ميروب» [٢٤]، وإنما كانت «إلواس

الجديدة»[٢٥] ... ولو أننا لم نقرأ سوى مقدمات راسين، فكم من تراجيدياته كانت ستدهشنا! لقد تحدث في مقدماته قليلاً عما سيحكم الشعر الفرنسي، وعن الحب كلغز، وعن إعمال الأسلوب كفيمة عليا... ومع ذلك، فلا أبياته ولا أحاسيسه تتوجت وحدها على أوربا . فإيطاليا، التي انتسب إليها،كانت مرتعاً للباروك، والروكوكو، اللذان كان تعبيرهما الأساسي هو الأوبرا الفرنسية، الغنية مع ذلك بالريش والآلات، والتي ظلت تابعة للقصر، فلم يتنافس مسرح لويس الرابع عشر مع فرساي. لكن صالة سكالا المجيدة الإيطالية قد احتفظت بالروح وفيها نقل المدهش لنا عبر الأوبرات التي نسقها بانيني، وخاصة جواردي[٢٦]، باقات عملاقة تكاثفت بها الثريات البللورية المعلقة بعمق الجرانيت والطنف الكاملة من الأزياء المفصَّلة، كشلالات الخضرة الدائمة. فهي صالات غمرت السامع بالموسيقى، فصار رهينة لها بقدر ما صار رهينة للممثلين ـ شأنها في ذلك شأن الكنائس التي غمرت بالإيمان المترددين عليها، وغمرت فرساي، والملكية. وقد صنعت هذه الأصداف الخرافية فراديس فينيسيا، وميلانو، ونابولي، حيث امتزجت العاطفة والدسيسة الواقعيتان بالحب بين آلهة الأمواج والحوريات. ولقد ملأت حياة المقاصير التي وصفها لنا ستندال، العصر، على موسيقى سيماروزا[٢٧]، بالصالات السبعة والثلاثين بفينيسيا، التي ربما لم يكن بها سبعة وثلاثون أبرشية، ووصلت حتى المسرح الكبير بكل إقليم. وتتوج على صالات سكالا، وسان كارلو، وفينيس، ملك كرنفالي من موسيقى خفية، وأقنعة، هي غمغمة ابتسامات، تذكرنا بأنها ترقص بالكاتدرائيات. فهو مكان عام، هذا المسرح الذي حقق غزو البلاط، والمنتزه، بالمتخيل السحري الذي أيقظ أحلام أوربا ـ وصار السحر غازياً للبلاط والكاتدرائية. وشأنه كذلك شأن الكاتدرائية، بدأ المسرح بعمارته الداخلية. فمسرح لويس الرابع عشر، المهذب للغاية، لم تكن له واجهة فيما قبل القرن التاسع عشر. ولم تكن هناك واجهة بالمرة لمسرح القديسة صوفي. ولكن عندما

أقام المسرح واجهته، صار صرحاً، فكيف لانرى في أوبرا باريس، نوتردام نابليون الثالث؟

فيما بعد، تم بناء مسرح متروبوليتان نيويورك، على الطراز الإيطالي... فإيطاليا، هي التي تخيرت لا عقلية الفن، وأسبقية الموسيقى على التراجيديا، وهي التي أحكمت الحلقة. والرومانتيكية هي التي رأت غالباً في الكاتدرائيات مسارح عصرها. ومعرفتنا بالعصر الوسيط المتأخر، المختلفة تماماً عن معرفتها به، قادتنا لتحولية ليست أقل اختلافاً، وإنما أعمق. فحقبة القصور تعاملت مع الكاتدرائية كقصر بدائي عند اللزوم، وكمعبد، بين الرامسيوم، والبارثنيون، وكنيسة القديس بطرس بروما. لكن الأكواخ التي عاش فيها رهبان القديس كولومبان، وكنيسة القش والطين التي اجتمعوا فيها ليسبحوا الله، لم تكن كاتدرائيات بدائية ولا بارثنيونات أجنبية. وسواء كانت ضخمة أم صغيرة، لم تكن الكنيسة في الأصل منزلاً، فهي موضع لما هو فوق الطبيعي. اجتمع فيه المسيحيون ليسبحوا الله معاً، كما تقتضي الضراعة الطقوسية؛ فأين كان يمكن لهم أن يفعلوا ذلك على أفضل وجه إلا في عالمه الآخر، أي بالمعبد المقام ليضم رفات القديسين ويتوجه على الموتى؟

فلم يبدأ المتخيل المسيحي من دير «مواساك»، ويعد من قبيل المغامرة الاعتماد على بعض النصوص للبحث في الفن الروماني عن إنجيل شعب أمي، بما أن هذا الشعب قد حاز في زمن بعيد وسيلة للتقرب أعمق من الصور، هي الموسيقى المقدسة. والعصر الوسيط المتأخر كان بالكاد غرباً، فهو غابة شرق عرف الغناء السرياني قبل أن يتسلم قبعات القساوسة البيزنطيين. ولم يصبح النحت الروماني قديماً إلا حينما قدم لتيجان أعمدة كلوني نبرات موسيقية، ولم يفعل ذلك ليهدي شعباً أمياً. وحتى الصور ومسيح الكاتدرائية، لم يعترضوا مخازن الصلاة القديمة ولا الموتى. فمن الغناء الجريجوري الذي كان بائساً، وحتى انتصار فينيس، لم يرمز شيء للمغامرة الأوربية، ولا حتى مسرح القصر بنفس

وضوح تحولية الطقس إلى عرض ... فمن راسين إلى فولتير، قاد أوربا الإنسان المتذوق ـ بما لديه من تحفظات في الحديث عن مغالاة مايكل أنجاو، أو عمل تيتيان الأخير، أو ولعه برافائيل. وعالم الفن في عام ١٦٩٠ (الذي صار فخوراً بتعريف نفسه بكلمة: النّسق) قد تغير تماماً، بعد شغب القرن المنصرم عنه. فهل تمكن مايكل أنجلو من الرد على مزاعم بوسان بأن الغاية السامية للفن هي التلذذ؟ وراح الأدب الذي تساوى في تلك اللحظة مع الفنون التشكيلية، يوقّر الكمال الذي لم تنته مَلَكيّته إلا بانتهاء الملكية الفرنسية. فهي التي حكمت على شيكسبير بالوحشية. وكذا الكاتدرائيات. فكيف فكر لويس القديس بالإنسان المتذوق، في حكمه على الكتاب المقدس؟ (وكذلك، جوانفيل[٢٨]؟) فالرومانتيكية، التي هي الأيديولوجية الأولى صارت دفاعية، ولم تشترط معالجة عطيل في دراما لشكسبير لا في معارضة لفولتير، بل اشترطت على الأدب ألا يمحو المسافة التي تفصل بين العمل، والمتفرج. بما أن «النجاح الكلاسيكي» صار غير منفصل عن هذه «المسافة» التي تفصل موضوع الفن، الذي توزع على نحو غريب على كل القديم. فكيف يمكن في هذه الكلاسيكية، لعالم الفن، والمتخيل والجمال ألا يتوافقوا؟ فالجمال ليس أسلوباً، ولكنه هو الأسلوب. وهذا الفن لا يفهم كمدرسة، فهو مستمر في بلوغ التعبير السامي عن الإنسان من أيام الفن القديم. فلو عرف فولتير شيكسبير على نحو أفضل، هل كان له أن يعدل عن رأيه؟ لقد عرف كورنيّ جيداً. فالفعل الوحيد لإدراك شمولية الجمال هو إعدامه كملك بسيط. فاللوفر الذي ورث الرومانتيكية لن يصبح رومانتيكياً، وإنما شمولياً.

لقد خضع ديلاكروا لفينيسيا التي تُذكّر بروبنز، كما خضع أنجري لرافائيل. على حين أن الشعر، للمرة الأولى، تخاصم مع القدر الإنساني. لكن الثورة التي لا نجدها بالتصوير الرومانتيكي، وجدناها في التحولية الرومانتيكية للماضي. ففي خط واحد نجد القدامى، رافائيل، وبوسان، وداود، يتناوبون مع الثلاثي مايكل

أنجلو، ورمبرانت، وجويا. ومع أسطورة شيكسبير، خلافاً لكل أساطير الأدب الكلاسيكية. فقد طمحت هذه الثورة في تدمير أسطورة الإتقان، لصالح أسطورة العبقري.

الهوامش

١ ـ لابروييـر: جـان (١٦٤٥ ـ ١٦٩٦)، ولد بباريس، كـاتب أخـلاقي فرنسي، ترجم: الخصائص لثيوفراست، وأعقبه بخصائص العصر الجديد (١٦٨٨) عضو بالأكاديمية الفرنسية.

٢ ـ دو بارك: ممثلة في جوقة موليير، كانت مركيزة، وكان زوجها يمثل معها، قدمت أعمالا لموليير وراسين، ماتت عام ١٦٦٨، ومات زوجها رينيه عام ١٦٧٣.

٣ ـ بيركلي: ٤٢٩ ـ ٤٩٩ قبل الميلاد ـ رجل دولة أثيني، ابن لهانثيب، صار رئيسا للحزب الديمقراطي، وأصبح من عام ٤٤٤ قبل الميلاد سيد أثينا وصاحب لقب الاستراتيجي أعطى للشعب حق التحكم في الأمور العامة، استدعت أعمال الفن العظيمة عصره واستلهمته فيما بعد، مات بالطاعون.

٤ ـ تريستان: تريستان وايزولدا، أسطورة سلافية، احتوت قصة الحب المأساوي لتريسيتان وإيزولدا، الزوجة البيضاء للملك مارك، وألهمت الروايات الشعرية لبيرول وتوماس، والمسرحية الغنائية لفاجنر باسم تريستان وإيزولدا عام ١٨٦٥.

٥ ـ كاميّ: دكتاتور روماني (٣٦٥ قبل الميلاد) طارد الغاليين في إيطاليا عام ٣٩٠.

٦ ـ رودريجو: آخر ملوك فيزيجوث بإسبانيا، هزم وقتل بواسطة العرب في (٧١١).

٧ ـ كورياس. اسم عائلة بالألب، اشتهرت بثلاثة من أعضائها أرسلتهم لمقاتلة أوراس.

٨ ـ مالرب: فرانسوا (١٥٥٥ ـ ١٦٢٨)، ولد في كاين، شاعر غنائي فرنسي، مجدد في اللغة، وداعية الكلاسيكية، من أعماله: أودسا، ضراعة.

٩ ـ الأميرة دي كليف: رواية للسيدة لافاييت (١٦٧٨).

١٠ ـ برنيس: ابنة أجريبا الأول، ولدت عام ٢٨، أحبها الامبراطور تيتوس الذي لم يجرؤ على الزواج منها، بسبب الحكم المسبق القومي الروماني. صاغ راسين قصتها في تراجيديا

.(١٦٧٠)

١١ ـ أوراس: (٦٥ قبل الميلاد) شاعر غنائي وساخر، لاتيني، صديق لفيرجيل.

١٢ ـ بوسان. نيكولاس، (١٥٩٤ ـ ١٦٦٥)، رسام فرنسي، استقر في روما عام ١٦٢٠، وعاش حتى موته بها، كان له تأثير عظيم على كل المدارس الفرنسية الكلاسيكية.

١٣ ـ ايفيجيني: أسطورة عن ابنة أجاممنون وكلوتمنسترا، ضحى بها أبوها ليحصل على الريح المؤاتية للإبحار للإغريق الذاهبين إلى طروادة، وقد أنقذها أرتميس، مأساة لراسين.

١٤ ـ إستر: شخصية من التوراة، يهودية من قبيلة بنيامين، ولدت في بابيلون، تزوجها ملك الفرس، وأنقذت اليهود من المذبحة، لها سفر باسمها في العهد القديم، ومأساة كتبها راسين عام (١٦٨٩)

١٥ ـ بيتي جان: شخصية في أعمال راسين.

١٦ ـ هيروديا: حفيدة هيرود لكبير، وزوجة أخيه، وهي أم سالومي، وشريكة في قتل يوحنا المعمدان.

١٧ ـ لاهارب: جان فرانسوا (١٧٣٩ ـ ١٨٠٣) ولد بباريس، ناقد فرنسي. عضو بالأكاديمية.

١٨ ـ برادون: نيكولاس (١٦٣٢ ـ ١٦٩٨)، ولد في روان، شاعر فرنسي منافس لراسين، من أعماله: فيدرا وهيبوليت (١٦٧٧).

١٩ ـ تالمان: فرانسوا جوزيف (١٧٦٣ ـ ١٨٢٦)، ولد بباريس، تراجيدي فرنسي، قدم المآسي الكلاسيكية ومسرحيات شيكسبير، وكان مناهضا للتقليدية.

٢٠ ـ مارجريت دي نافار: أخت فرانسوا الأول، سبق ذكرها.

٢١ ـ السيدة لافاييت. ماري مادلين بيوش دي لافيرن (١٦٣٤ ـ ١٦٩٣) ولدت بباريس، أديبة فرنسية، من أعمالها: الأميرة دي كليف، رواية (١٦٧٨).

٢٣ ـ فونتنل: برنار لوبوفيير (١٦٥٧ ـ ١٧٥٧) ولد في روان، كاتب فرنسي، عضو بالاكاديمية.

٢٤ ـ ميروب: شخصية أسطورية، روجة كريسفونت، ملك فبيسيا.

٢٥ ـ إلواس الجديدة: رواية لجان جاك روسو (١٧٦١).

٢٦ ـ جواردي: فرانسيسكو (١٧٢٢ ـ ١٧٩٣) ولد في فيسيا، رسام إيطالي لمناظر الحياة الفينيسية.

٢٧ ـ سيمارورا: دومينيكو ١٧٤٩٠ ـ ١٨٠١) مؤلف موسيقي إيطالي، مؤلف: زواج سري (١٧٩٢)، وأوبرات أخرى.

٢٨ ـ جوانفيل: جان. مستشار للويس التاسع عشر، سبق دكره.

متخيَّل الكتابة

ما كان للدراما الرومانتيكية أن تولد بغير تعريف للفنان وللعبقرية. وقد عرفت اليونان شيئاً كهذا لدى صنّاع الآلهة، لكن الآلهة أسهمت في ذلك؛ وأسهمت فيه النهضة أحياناً، بما أن دوناتيللو ظل فخوراً بارتداء صداره الجلدي. ولم يكن كورنيّ شخصية كورنيللية في نظر أحد؛ وفهم لويس راسين عبقرية أبيه على أنها «عمل جميل». لكن الثالوث المختار من قبل الرومانتيكية، وكل من دعاهم فيكتور هوجو «المتماثلين»، من شيكسبير القديم الذي هو إيسخيلوس، حتى شيكسبير الحقيقي، كانوا بالنسبة له، تماثيلهم الخاصة.

لقد دانوا بالكثير لتفكك الروح المسيحية. «ففيدرا» بعيدة جداً عن النفس التائبة لراسين ـ جان، كما قال قسيسه أمام نعشه؛ وقد اشتركت في هذا الغموض روح أيسخيلوس، التي كتبت «الثلاثية الأوريستية»، في نظر هوجو. وفي عصر النهضة، تواجدت العبقرية، ولم يتواجد العبقري، خاصة بالأدب. لقد تم اعتبار بيترارك،[1] والأريوستي شعراء «جيدين»؛ واعتبر الرومانتيكيون أسوأ الشعراء، شيكسبيراً سيئاً. وكف الفنان عن أن يكون إنساناً يقوم بعمل القصائد، واللوحات، والتماثيل، ففعل «يعمل»، الشديد الأهمية باليونان، لم يعد يتطابق معه. وأصبح للفن إله يعلن عن نفسه عبر أنبيائه.

اقد بسّط ستندال الأمر، حين اشترط الحق في حب المسرحيات التي تعجبه هو، لا المسرحيات التي أعجبت جده. ولم يسلّم خصومه له أبداً بأن ذوقهم هو نفسه ذوق أجدادهم. وتعاقب صراع المدارس، بين أكثرية الأذواق، والمذهب الذي يطرح أن «الإنسان الأمين، إذا ضل ذوقه، عكف علي تصحيحه». وعهد الرومانتيكيون بذوقهم لمستقبل مجهول؛ لكن فولتير شاء أن يكون راسينياً جديداً، وشاء كل من لبرون،[٢] وجان باتست روسو،[٣] وليفران دي بومبينيان[٤] أن يكونوا مالربيّين جددا. وقد نسينا هذه الأناشيد التي لم يتخلص فيكتور هوجو منها تماماً في قصائده الغنائية الأولى. ولم يتمكن الجمال من التوالد تحت اسم راسين، وفولتير، ودي ليل،[٥] إلا من خطاب مستمر، تميّز عن النثر بالوزن والإيقاع. فهل كانت الرومانتيكية الأولى هي المعبر إلى هالة الجملة التصويرية؟ وما سبب هذا النهم لهالة الجملة؟ إن لم يكن في سعي الكلاسيكيين المتأخرين لأن يعبروا ثانية عن أعلى درجات حضارتهم.

والصراع بين الدراما والتراجيديا يبدو واضحاً، لأن الدراما تنسب نفسها للواقع. وبالفن، لا يستند للواقعي وحده أبداً ذلك الذي ينسب نفسه له، وبدا موقف خصوم الرومانتيكية أكثر غموضاً، ولكن أقل التباساً، في الشعر الغنائي.

كان لوفران دي بومبينيان، ولبرون، وجان باتيست روسو، جريئين في ترقية عمود الشعر الذي يضاهي عمود الشعر الذي كتبه بيرّو وجابرييل، ولكن جرأتهم لم تكن بقدر كافٍ، لأن كورنيّ كان رجل ذوق بالكلية. وهالة الجملة التي حددت التميز، جعلت من هؤلاء الشعراء أمراء ملكيين للخلود. لقد تحدث البعض عن عظمة المأثور الذي وحّد على نحو غريب راسين بسوفوكل، ولم يتحدث عن جمع بين هوجو وبيندار[٦] إلا على سبيل السخرية، في حين أن البعض تحدث عن جمع بين لبرون وبيندار بغير هزل. لقد قيدت التراجيديا نفسها للأسلوب النبيل، وأسس خصومها مجداً من استخدامهم، في الدراما التي ابتدعوها، أسلوبا محكياً اعتبره الأكاديميون شططاً بالمعنى المحدد، بما أن

التراجيديا لم تحاول بلوغ الكمال، خارج تمييز الأصناف الأدبية. لقد كان عالم الجمال عالماً مغلقاً، بداهة لا تفضيلاً. وتطلب ذلك إجماعاً، لم يتمكن من الاستمرار مع التشكيك فيه، وصار مدرسة ضمن المدارس.

وساعدت السياسة في ذلك، ورأى عصرنا خصوم الرومانتيكية، رجعيين، وهو مالم يكونوه إلا فيما ندر. فالعتاقة والإتقان قد مارسا نفس الفعل الأسطوري، الذي مارسته النفوس الحساسة باليسارية ـ والثورة، عبر الرومانتيكية. وهذا خلاصة الأمر.

لقد فهم هوجو الدراما على أنها قصيدة، فلم تبدأ «هرناني»(٧) بتأمل شارل الخامس. وهوجو مُفَوَّه، ومفكر، وراوية ملحمي، فراح يقول. وأثناء هذا الخطاب وبفضله، دخل الإلهام، بخطاب «روي بلاس»، الذي صار «واترلو» للكفّارة. فوضع الأبيات التي لا ضرورة لها في الحسبان، لن يكون هو العمل، ولابد مما ليس منه بد، أي من الريح، لتشتعل الجذوة.

وهذا بالتحديد ما رفضه الراسينيون الجدد والمالربيون الجدد. فقد جاهروا، بغير أن ينجحوا مرة واحدة في توضيح أن المسرحية، والقصيدة، هي أوبرات، يعد النثر فيها مشروعاً؛ ولا يعد الخطاب مشروعاً؛ فالوحدة، والوضوح الذي لاينقطع من النثر، أمور لا غنى عنها لنجاح العمل، وهي تضفي عليه اعتداده كقصيدة، الأمر الذي لم تكف فيه بالمرة اللحظات المستلهمة. وهذا ليس مماحكة، بل قيمة جمالية. وهي التي عارض الراسينيون بها كورنيّ.

فقد انتقصت من أي شخص رفضها؛ ولكنه لو كان صحيحاً أنه أمام الإفراط في الدقة الذي جمع راسين وفيرجيل، تكون «ماكبث» رائعة شعثاء، فهي ستكون كذلك أمام «زائير»(٨). فللمشط فضل، ولكن لابد له من شعر يمشطه. ولم يستبعد فاليري طيلة الوقت هذه القيمة الجمالية الماندرينية. فقد طبّقها على راسين، ووجد الذوق («لم يعد لدينا ذوق بعد فولتير»)، وكل

مبادئ فنون التنسيق. ولكن مع النصف الثاني من القرن (ولنقل بعد موت بلزاك...) عاشت التراجيديا والدراما معاً. وبناء أوبرا باريس يؤكد تمجيد المسرح، الذي لم يعد بعد مجرد صالة، ولكن صرحاً ملكياً للمسرح الغنائي، وكان الممجد الثاني الجديد للمتخيل والذي راح يطغى على المسرح، هو الرواية.

لقد ترفعت الأكاديمية أمام بلزاك. وقبلت الرواية، بوصفها تحليلاً لمشاعر منتقاه.. لا حين تهبط لمستوى حكي القصص.

ولم تصبح الرواية جديرة بالإعجاب، إلا عبر فلوبير، على الرغم من الحملات التي أثيرت ضد «مدام بوفارى»؛ وهو الإعجاب الذي حظيت به «سالامبو». وفي نهاية غير متوقعة لتطور كان متلاحماً، وجد الفرنسيون في فلوبير ما أعجبوا به لدى راسين، أي مبدع الشكل. ليس فحسب الشكل المكتوب، وإنما الأسلوب بالمعنى المعماري، فلم يمكن إدراج «مدام بوفاري» بين «الأب جوريو» «والبؤساء»، اللتين كرسهما البعض كتحفتين، أو كروايتين مسلسلتين. وحقق فلوبير الرواية عبر هذا الأسلوب وعبر «المسافة» الراسينية الواضحة في مواجهة التواطؤية التي اقترحها دستويفسكي. وغزا صنف الرواية العصر بدون فلوبير؛ لكن الطبيعة أظهرت عرضية هذا الغزو، ودوام رد الفعل ضد ألكسندر ديماس وفيكتور هوجو تارة، وضد بلزاك، ومن بعده زولا تارة أخرى. ومع ذلك ففي ١٨٩٠، عادلت مكانة الرواية مكانة كل الأنواع الأدبية الأخرى مجتمعة؛ ولعب القدر الأدبي دوره، في أوربا وكذلك في أمريكا.

وبالمرحلة التي أعلنت فيها الإبداعات الأساسية للتصوير والشعر استقلالية فنها، لا استقلال الطبيعية، ولا استقلال تلاطم الموج الذي أعطى للرواية حضورها العالمي ـ متمثلاً في زولا، وكذلك في تولستوي، وديكنز واكتشاف ستندال ـ لم تطالب الرواية بأية استقلالية، وبدت أعمالاً اجتماعية فوتوغرافية قبل كل شيء. ولم يشعر فلوبير بالذنب في «القديس أنطوان»، بأقل مما شعر

ديلاكروا في تخطيطاته. وجاءت قمة السخرية، عندما عطف زولا على سيزان، ودافع عن مانيه باسم الواقعية.

ولم يحدث أن وقع التباس محكم كهذا بالعصر.

لم تولد القراءة ضد المسرح، بل رافقته. لكن الكوميدي فرانسيز الذي أبدع فيه البعض مسرحيات لديماس الابن لم يلعب في الحلم أبداً الدور الذي لعبه مسرح سكالا بميلانو، كما لم يلعب هذا الدور بالحياة الاجتماعية. فكل ثورة بالمتخيل، قبل أن تتحدد عبر استبدال جنس بآخر، تتحدد عبر تغير بالطقوسية. لقد تبين أن البعض بمقدوره أن يصلي وحيداً، وتبين أن البعض بمقدوره أن يتخيل وحيداً، وأن يستمع لكتاب، كما يصلي لتمثال عذرائه العاجي. وبفعل خاصيتها السحرية، حافظت صالة العرض على الخاصية الاجتماعية فقط التي اعترف بها بروست هو الآخر لنابليون الثالث.

فاللعبة الكبرى للإنسان، وللمتخيَّل، التي لُعِبَتْ بالمسرح، والتصوير، والكنيسة، جرى لعبها إذن بالرواية.

ولم يكن للرواية نموذج ولا ماض. ولا صراع مذاهب. فقد احتدم النقاش حول الرومانتيكية؛ ولم يحتدم بنفس الشدة، النقاش حول روايات هوجو، ودي فيني،[٩] ودي موسيه[١٠]، ودي نرفال[١١]. ولم يصنع مجد «دون كيشوت» للرواية نموذجاً، وكان للطبيعية مذهب، ولم يكن لفلوبير. وكما قال سان بيف[١٢]، فإن أعمال النقد الجامدة لم تحدد فكرتها عن الرواية إلا بتوصيفها على أنها جنس أدبي هابط. وعلى أي حال، فقد فكر فيها المبدعون، وبودلير خاصة، على أنها ليست بما تبدو عليه.

«هي ألف ليلة وليلة الغرب!» قال رينان[١٣]. ولكن في نظر من كانت هذه الحكايات روايات الشرق؟

ويراودني الشك في أن أعمال رينان قادته لأن يقرأ الكثير من الروايات.

فقد كان أقل إعجاباً بجورج صاند. وتضمن ذلك أن سخريته الطيبة قبلت بلا حصافة تماثل الروايات و«القصص». فالحكايات مشتركة بجميع الحضارات، بما في ذلك الحضارات القديمة؛ ولكنها كانت شفوية، حتى عندما عرفت الكتابة. ولقد أطلقت تسمية الرواية في مبدأ الأمر، على القصص المكتوبة باللغة الرومانية لكي يسردها قارئ على جمهور لا يعرف القراءة. وماندعوه بالرواية لم يكن ليتم تصوره بغير انتشار القراءة بصوت خفيض. وعلى مدى أطول من ذلك اكتشف الكاتب حقوقه، فقد أراد أن يكون مثله مثل بوكاس، ومثل مارجريت دي نافار، مختزلاً. وقد اكتشف متأخراً استقلالية الكتابة السردية. وبالإمكان التشكك في أن ملكة النافار كانت على دراية كاملة بقص المحاورات (لا نقلها) كما قصت مسافة قطع الرحلة. فكم استغرقت السينما من الوقت لكي تنقل مشهداً، حتى عبر «ميلييس»[١٤]؟

لقد عملت القراءة الصامتة على نقل الامتداد وتفاعل الجمهور النسائي. ويبدو رابليه[١٥] خارج هذا الأمر، فالنساء لا تقرأنه إلا فيما ندر، فهو الناشر الأكثر شفوية باللغة الفرنسية، وعبقريته لا تعلن عن القدرة الروائية على نحو جيد. وكلمة الروائية تتحقق في آن معاً بمجال المدهش، وبمجال الأحاسيس. وتثير ارتباكاً. بما أن المشاعر بالأدب قد تولدت من المدهش. فلم يمنع شيء على المؤلف المتنبئ أن يلخص المغامرات التي حكتها الآنسة دي سكوديري،[١٦] والتي حكاها البعض بالسهرات؛ أو بالأماكن العامة كما حدث مع ألف ليلة وليلة. لكن تحليلاً للمشاعر (مشاعر الحب خاصة) لا يمكن تلخيصه. فهي قد تولدت من عملية عقلية نزعت للإسهاب لا للاختصار. وقد اعتبرت التحليلات الشفوية الدقيقة مثيرة للملل؛ وربما حدث تعارض بينها وبين الصوت المرتفع، فأصبحت كما لو أنها أسرار تفشى أمام محفل. والاختلاف بين «الأميرة دي كليف» وبين هذه الاستطرادات التي حشدتها

مادلين دي سكوديري لمشاعر شخصياتها، اختلاف في الموهبة لا في الطبيعة. ولكن من ذا الذي فكر في أن يقرأ بصوت عال تحليل السيدة دي لافاييت؟ وفيما بعد، قرئت بشكل جماعي «أدولف» و«ذكريات الضريح الآخر»، وقرأ تالما شاتوبريان[١٧]، فتعقد الأمر؛ وصار الصوت في خدمة النص الذي اعتقد بمحاكاته. وأظهر تعميم القراءة الصامتة بشكل مبكر جداً تواطؤية المؤلف والقارئ، التي لم تكن غريبة لصالح الرواية المكتوبة.

وهي تواطؤية لم تقف عند حدود التحليل. فقد تطورت الرواية الفرنسية بالقرن السابع عشر بالتوازي مع المسرح، ولم ينفر كورنيّ طول الوقت من تبدلات وتنكر الآنسة دي سكوديري. ولكن لو أن شخصية حية، في هذه الحالة شخصية ممثل، تمكنت من أن تعبر عن الأحاسيس، أحاسيسها هي، فهذا أمر يختلف تماماً عما يمكن أن يشرحه مؤلف. «فأندروماك» ليست نسخة مسرحية «لأميرة دي كليف» أخرى. وعلينا ألا نخطئ تقدير أهمية المجازفة.

ولنتذكر أن لويس الرابع عشر لم يتحمل أن يقرأ بنفسه نصاً طويلاً، واعتمد في ذلك على الملاحظات التي لخصت له «الأعمال»؛ وفي ليالي الأرق، كان يستمع لبعض القراء، كما كانت غرف الحريم، قبل ذلك بخمسة قرون، تستمع إلى حكايات كريستيان دي ترويا .لكن سيدات فرساي كن يقرأن مادلين دي سكوديري.

والنفوذ الذي تكشّف عبر الحوار الصامت مع الكتاب كانت له نتائج تقارن بالنتائج التي أحدثها التلفزيون، الذي قدم علاقة خاصة مع المتلقي. ولم يكن أحد بالقرن السابع عشر يثق بهذا الحوار الصامت، وكان الروائيون يعتنون بإبراز الأصوات التي كوّنوا بها شخصيات أدبهم. ومع ذلك أصبح عالم القراءة بصوت خفيض أكثر تعقيداً، لأن الخيال أفلت من القواعد التي سعى لإلزام نفسه بها، ولأنه لا يمكن المرور عبر التواري من «كسرى العظيم»، إلى «إلواس

الجديدة»، أو من «إلواس الجديدة» إلى «الأب جوريو». فلم يتعلق الموضوع بحكاية قصص ، أو بحكايتها بطريقة أخرى، بل تعلق بالكشف الذي يقوم به الروائي، وبحضوره الكلي، وبإحاطته، وحريته، وباستقلالية أعماله التي لم تعد تقف عند حدود القصص والحكايات. فقد اكتشف شيئا فشيئا وجود كل ما هو، بالرواية، غير القصة المحكية.

وأتى بلزاك بالبعد الثالث للرواية، في متخيل الصمت، فقد كانت تدعى بالمسرح، في بعدها الشفوي.

والقصص الممثلة، بواسطة من يحكيها، لعبة اجتماعية. وعدد كبير من الروايات كان يمكن أن يكون (وفي بعض الأحيان كان) أحداثا جارية، أو قضايا شهيرة. لكن الأحداث الجارية، كتلك التي تسبقها أو تليها في نفس العامود، تتضمن توجيها، وعرضا، وطبيعة. فهل سنسمي حبكة الرواية قصة؟ إن هذا التجريد ربما كان من نفس طبيعة الخبر العادي. لا من طبيعة «الأحمر والأسود».

لقد اتخذ فخ العقل هذه المرة شكل الموهبة النثرية. «فالممسوسون» لم تقدم بالمرة نثرا مولعا بحكاية نيتشاييف، على النهج الذي قدمت فيه «الفرسان الثلاثة» نثرا مولعا بذكريات دارتنيان.

فما هو يومي، أي المعاكس للمدهش، هو مادعاه بلزاك «بالعالم الواقعي»، وهو اسم أطلق عليه، ويبدو لنا أنه تحصيل حاصل. ونحن نجزم بأن المتخيل يتحدد بالعلاقة معه. وعلى الأداء أن يبتعد عن النموذج. والحال أن الأدب، شأنه شأن النحت، بدأ بالآلهة لا بالجيران. ونموذج كل فن واقعي ليس إلا إحدى وسائل الفنان ضد الأسلوب الذي يفرض المثالية أو الأسلوب الديني الذي تفوق على نفسه. «فرث الثياب» عند فيلاسكيز تشابه مع هؤلاء الذين هندمهم، ولكنه تشابه أولا مع لوحاته. ولو أن كوربيه(١٧)، في عز مجد زولا، مات بلا

خليفة، لربما حدث هذا بسبب نقص النماذج. فالعالم الواقعي ليس تحصيلَ حاصلٍ فحسب، ولكننا أيضا اجتماعيون لكي نعرف من أين يجيء. ولكي يتمكن من مشاهدة «بيروتو»، كان على بلزاك أن يصفي حسابه مع المسرح ومع والترسكوت. ولم يقلد فلوبير أي نموذج من عند فريديريك مورو، الذي لم تكن لديه نماذج؛ وعمل بلزاك على تنقية الروائية.

إن الاستنكار الذي ظهر لبلزاك عبر الأكاديمية لم يكن له أن يموّه علينا إلا في ١٨٥٧، فالثورة الفرنسية التي مَجّدته قد نجحت؛ وبدأ عهد مُتخيّله، ولم يكن لمعارضة البعض له «بأوجين سو» أهمية كبيرة لأن بلزاك شاء أن يكون على نحو غامض في البداية، ثم على نحو ساطع فيما بعد، هو مؤلف «الكوميديا الإنسانية». هذا المشروع الذي سيلعب الدور الذى لعبته من قبل «لوسيد».

قيل إن «لوسيد» أبدعت شكلا، وهذا الشكل ملتبس، لأنه، إذا كان هذا الشكل قد أعلن الصوت البطولي للمسرحيات الرومانية، و«أوراس»، و«سيننا»، فهو قد انتمى لديكور مسرحيات كورنيّ التي سبقتها. فما طرحته، هو الإعجاب بالتراجيديا، والكشف عن شكل تحمله في نفسها بنفس الطريقة التي تلقينا بها أوائل الأفلام الحقيقية، الأفلام الأولى الناطقة، و«غلام شابلن»، و«بوتومكين»؛ وبنفس الطريقة التي حمل بها التوسكانيون -في انتصار- اللوحات التي تخلصت فيها عذراؤهم من بيزنطة. وقد قرئت «لوسيد»، ولكن كان يجب أن تُشاهَد، فقد حوّلت المسرح.

وعملية بلزاك أكثر خفاء، ولكنها من نفس الطبيعة، فقد كشف عن مقدرة. فهل عرفها عبر رواياته الأولى؟ بالطبع لا، فقد تحرر من انتحالاته. وقضى حياته القصيرة بمرصد التحولية الذي طمر فيه الموت عمله. فلم تكن أي من رواياته «لوسيد»، لكن «الكوميديا الإنسانية» كانت ذلك بكل تأكيد.

أولا لخاصيتها الأسطورية، بالنسبة لنا وله. فمن هم القراء الذين أعجبوا «برواية نهر» عنوانها «الكوميديا الإنسانية»، كما قرأوا «الروايات ـ الأنهار»، «البؤساء»، و«الحرب والسلام»؟ ومع ذلك لم يكن الصرح وهميا؛ فقد ظل بلزاك يرجع إليه بلا توقف، ونحن وراءه. وعاش العمل بمرجعياته، وبمجتمعه الموازي الذي أصبح فيه راستنياك[١٨] أكثر تاريخية، من جيزو[١٩]، وفوتران[٢٠]، باهيك عن لويس فيليب، بأكثر مما عاش بمعاودة ظهور شخصياته (فدارتنيان أيضا عاود الظهور عند ديماس). والمنافسة الشهيرة مع السيرة، التي هي ادعاء بالنسق الإبداعي، وجدت معنى كبيرا في نسق المتخيَّل. وفي مقابل بيع الأحلام بالمسرح، نصب هو سوق الأحلام لباريسه الأسطورية. فكان المشهد فخا مفضلا لما هو غير موجود؛ وصارت باريس بلزاك المكان المفضل لما هو متحقق تقريبا، فالروايات التي قرأناها العديد من المرات مرت في الكوميديا الإنسانية، التي لم نقرأها أبدا باستمرار، وامتدت إلى الريف منبهرة بعاصمته. وفي عهد لويس فيليب، لم يسمح بتوصيفات بلزاك، فلم تراعِ كتوصيفات، ولكن بوصفها شخصيات. فقد كتب حينئذ، لحد الوسوسة: «إن الحياة مسرح».

وأمكن نقاش تفوق فوتران على أدائه بواسطة فريديريك لوميتر[٢١]؛ ولم يمكن الاعتراض على تفوق «فندق فاكير» على ديكوره.

فديكورات المسرح لم يكن لها إلا بعدان، على الرغم من عمق المشهد؛ وليس للفندق ثلاثة أبعاد فحسب، وإنما الشخصيات به ممتدة. ومتخيل الديكور غير منفصل عن الصالة التي تشاهده؛ والرواية لا تقطر الجمهور معها. فوصف قصر العدل القديم في «لأي مدى يعود الحب للمسنين» مبهم، ولكنه مسكون، بطريقة تصوير فيكتور هوجو. والمشاهد التي تواجه فيها جاك كولان، ولوسيان دي روبمبري، القاضي كاموسو؛ ثم هذا القاضي، والمفوض العام والسيدة سيريزي، بمنتصف الطريق بين النبوغ والرواية المسلسلة، وتميل لصالح النبوغ لأنها جرت في هذا القصر الخيالي والموضح بالتفصيل، الذي ذرعه

المقنّعون ـ من قضاة، ومحامين، ومحضرين ـ وكان شبيهها بقصور روايات المغامرات السوداء مع أشباحها. وقد مثلت فخفخة وبؤس المحظيّات لبلزاك ما مثلته «جيفة» Une Charogn لبودلير، وكانت قريبة في أغلب الأحيان من أعماله الساخرة، وأوضحت بالتحديد واحدة من آليات الخلق البلزاكي. ولم يهدف القصر لأن يقدم إحدى التجليات العملاقة والوحشية، كمزاريب البؤساء، التي. دعيت بالبيهيموت (البهيمة). فالوصف المولّه، قد تحقق بطريقة دقيقة وملتبسة، كما لو أن هذه التشخصيات التي رسمها بلزاك بدقة، لم يكن لنا أن نلمح حتى ظلّها لو أن المؤلف، لم يلق به على الحائط في خفايا مقطع، على طريقة دوميه.[٢٢] وفوتران الميثولوجي ليس له وجه، حتى قبل أن يتشوه ليصبح الكاهن هيريرا... الذى ليس له وجه هو الآخر. لكن القصر أعطى جماعته حضورا اتنوجرافيا مقنعا كحضور باريس التي يحاكمها. وعندما قرر بلزاك التخلي عن الماضي (الموقع الغامض المتنكر الذي نافس المشهد المسرحي، بالزمن الذي تكلم فيه الحمقى)، اكتشف تجسيما للأماكن؛ ولهذا القصر، وللخلايا السرية وزنازين الحبس الخاص، والمنزل، والحجرة، التي تنضح بالشخصيات ـ وسوف يتذكر هذه الأماكن دستويفسكي عند ابتداعه لمنزل روجوجين. وقد انجذب القارئ بقصر العدل، عبر الاستجوابات، وعبر السيدة سيريزي التي ألقت للنار بمحاضر الاستجواب، وانجذب في النهاية لفوتران، وللعالم المكتظ الذي آمن فيه بلزاك بفوتران كما آمن بالقصر شبه الحقيقي ـ في اللقاء الذي لا سابقة له بين الخيال والواقع الذي سوف تفسره كلمة «الرواية» من ذلك الحين فصاعدا.

وقد عكس بلزاك معنى كلمة: مجتمع. فكل واحد قد أطلق هذا الاسم على أشباهه، أرستقراطية أو بورجوازية، لا على باريس ـ التي بدت الآن كعالم متخيل. فالوسط المشترك للشخصيات الرئيسية، التي لعبت حتى ذلك الحين دورا جامعا، صار مجملا «بالكوميديا الإنسانية». وعند موت بلزاك، عاش عالم

لم يكن فحسب عالم كل مبدع عظيم، كسيرفانتس، وتولستوي، وحتى ديكنز، ولكنه كان أيضا إبداعا مستقلا معادلا «للكوميديا الإيطالية»، ومعادلا فوق كل شيء للرواية التاريخية التي أتى بها والترسكوت ـ والترسكوت الخالد، كما كتب بلزاك.

وهذه الرواية التي أعطاها ألكسندر ديماس قدرا من اللمعان، انتهت بأن تعالج شخصياتها المتخيلة كشخصيات مراقبة، سواء شخصيات الماضي أو شخصيات الحاضر. فيما عدا الملابس، والانتماء لهذا الماضي الذي ليس تاريخا بالضبط، ولكن التاريخ فيه قد شرّع المدهش. فهناك قطة ذات حذاء بالفرسان الثلاثة. ماض، وملابس وديكورات لعبت دور المشهد بالمسرح؛ وعرضت علينا عالما تشابه مع عالمنا لكنه لم يختلط به، عالما اعترف بحقوق المتخيَّل. وقد حدثت كل رواية تاريخية «في ذلك الزمن». وفي الشعور بالإعجاب الذي ألهمته هذه الشخصيات، تعرفنا على العجب، الذي تأكد في الزمن الغابر عبر أبطال الحكايات. والرواية التاريخية انطلقت من التاريخ ـ لكي ترسم لنا شخصيات متخيلة، كما لو أنها لم تكن بالتاريخ. ومن والترسكوت في «نوتردام باريس»، إلى مسرح ألكسندر ديماس، كان ما دعي بالرواية التاريخية اسما على غير مسمى. «ففيها دخلت العفاريت، بملابس المرحلة.....».

وزمننا، الذي آمن بأن الصورة الفوتوغرافية تواجدت دائما (أو إن لم تكن الصورة، فالمحاكاة) افترض أن والترسكوت أو ألكسندر ديماس بث بالماضي خليطا من المعاصرين. لكن هذا الماضي سابق في الوجود على الشخصيات التي غمرها، كالمشهد المسرحي السابق في الوجود على المسرحية التي ينفرج عنها الستار. وجنس الرواية لم يذهب من «الهراوة الثقيلة» L'Assemmoir[٢٣] إلى «آستريه» L'Astrée، وإنما من «آستريه»[٢٤] إلى «الهراوة الثقيلة». وقد حملت القصة للخيال المصداقية التي لم يجدها بعد في السحر؛ أي الأحداث الروائية، وأيضا العلاقة بين القارئ والشخصيات، المختلفة بشكل جذري عن كل

علاقة بين الأحياء.

فالروائي الذي لم يستفد من انعدام المسؤولية لدى الحكاء لم يجرؤ على الرد على سؤال: كيف عرفت؟ فمعرفته بالأحداث كانت مشروعة، لا معرفته بالمشاعر. وبالاستثناء العابر لبعض شياطين المنافذ الساخطة، صنعت الطريقتان سيرة شخصية، عبر ما رآه الآخرون، وعبر «الرواية التراسلية». وقد عرف روسو مشاعر «جولي»، وعرف لاكلو [٢٥] مشاعر «المركيزة ميرتي»، لأن الاثنتين عبرتا عن مشاعرهما. وخلاصة الأمر، أن الروائي كف بدون أن ينتبه عن تشريع روايته. فهل يمكن تجاهل أن تبادل الخطابات يصنع التوافق؟ وأن السكنى في نفس الشخصيات صنعت توافقا أزيد من ذلك، لكن الروائي سكنها شيئا فشيئا. واكتشفت على نحو تجريبي لعبة الاستخفاء التي سكن عبرها في شخصياته كل منها على حدة؛ وحدث المرور للناحية الأخرى من المرآة في اللحظة المناسبة، بفضل الموهبة، لا المنهج. ووجدت الرواية في ذلك بعدها الجديد.

أكثر من ذلك، عندما قبل المؤلف الهوامش التي ثارت بينها شخصياته؛ كما لو أنها غيّرت أصلها، قرر أن يجهل «كانديد» لكي يستولد كل شيء من «ابن أخ رامو»[٢٦] ـ التي عرفها على نحو يسير. فالتحليل هو أيضا تلمس ما يستعصي على التحليل، وهذا التحسس صار شيئا أليفا بالرواية، التي تعرّف فيها على نفسه بكل موضع لقيها به، وفي «أدولف» أو «الأميرة دي كليف» بقدر أكبر مما في «ابن أخ رامو» ـ وبشكل أقل مما في «كانديد».

وهو تصادم متيافيزيقي مفاجئ، بما أنه لم تتم أبدا محاولة الإمساك بالإنسان، من الداخل والخارج في وقت واحد. فالمسرح لم يمتلك سوى الوسائل البدائية للمونولوج وللانفصال. وتحدثت مثله «الرواية التراسلية» عبر شخصياتها. وأصبح المسموع ـ المرئي بدائيا في هذه النقطة، بما أنه لم يستطع التعبير عن شخصياته إلا عبر الحدث. ولم يكن الحدث كافيا للتعبير عن

راستنياك، عندما «كشف» بلزاك جانبه المطمور. إذ لم يبحث عنه في محاكاة للمشاعر، لأنه لم يسع لمحاكاة نماذج، ومهما قيل عنه، يظل هذا الجانب مطمورا. فلم يصبح راستنياك «تيير الشاب» أو «دوكاز الشاب» المنمذج، وإنما صار عقلا ضالا دان بتجسده لهؤلاء السياسيين، ولآخرين. لقد دان دارتنيان لسيفه ولقبعته ذات الريش لكي يكون حيا، وبطلا في آن واحد بالمعنى الحكائي. بيد أن، الثورة البلزاكية، لا تكون ذكية إذا انطلقنا من النماذج المفترضة، الآتية مما «أكده بلزاك، في مواجهة الشخصيات التي شاء أن تكون واقعية، والمشاعر التي أكدها كل أسلافه للشخصيات التي شاؤوا أن تكون متخيلة». «فقيصر بيروتو»، قصة تاجر عطور، أنجزت، وعلى القارئ أن يفكر فيها على أنها قصة نابليون محل العطور. وهو إن لم يذهب على هذا النحو بتفكيره في كل الشخصيات، فسوف يذهب على هذا النحو بالتفكير في «الكوميديا الإنسانية». فليست الهوية هي ما تنافس معها بلزاك، وإنما الإلياذة. وقد انتصرت ثورته عندما وفق في تجسيد غضب أخيل في طموح دوق المستقبل دوكاز. لا عندما رسم، أفضل من غيره، دوكازا متخيلا، ليس بعد وزيرا كفوتران الذي هو ليس فيدوك (٢٧).

وقد انطلق هاجسه بنابليون لأبعد مما اعتقد. لأن شخصياته صارت مؤتمرة بالعاطفة التي تسلطنت على كل العواطف: وهي الطموح. والإحساس على طريقة عالم الطموح الذي صار فيما بعد عصر الفردانية، أعطاه نفسه على نحو أفضل من جعله ينهك نفسه في ملاحقة خطة «دانابيد»؛ وبقدر أفضل مما أعطى للشخصية التي غذت بطريقة معلنة أو سرية الفردانية، من ستندال حتى دستويفسكي، وهي بالتحديد بونابارت.

الهوامش

١ - بيترارك: ١٣٠٤ ـ ١٣٧٤، شاعر وإنساني ايطالي، عاش في أفينيون، حيث التقى بلور دي نوف التي خلدها في سونيتاته، له أعمال كثيرة باللاتينية، والإيطالية

٢ ـ لبرون: شاعر غنائي فرنسي (فيليب) ـ ١٧٦٧ ـ ١٨٠٤

٣ ـ جان باتيست روسو: ١٦٧٠ ـ ١٧٤١ ـ ولد في باريس، شاعر غنائي فرنسي.

٤ ـ ليفران دي بومبنيان: جان جاك، ماركيز (١٧٠٩ ـ ١٧٨٤) شاعر فرنسي، عضو بالأكاديمية، قدم العديد من الأعمال الشعرية والتراجيدية.

٥ ـ دي ليل: (الأب جاك) ١٧٣٨ ـ ١٨١٣، شاعر ومترجم فرنسي، عضو بالأكاديمية.

٦ ـ بيندار: ٥٢٢ ـ ٤٤٢ قبل الميلاد، شاعر غنائي إغريقي.

٧ ـ هرناني: دراما رومانتيكية لفيكتور هوجو.

٨ ـ زائير: عمل من أعمال فيكتور هوجو.

٩ ـ دي فيني: ١٧٩٧ ـ ١٨٦٣، شاعر وروائي ومسرحي فرنسي، رومانتيكي، عضو الأكاديمية.

١٠ ـ دي موسيه: ألفرد، ١٨١٠ ـ ١٨٥٧، شاعر رومانتيكي فرنسي، له العديد من الأعمال الشعرية والمسرحية.

١١ ـ دي نرفال: جيرار، ١٨٠٨ ـ ١٨٥٥، شاعر رومانتيكي فرنسي.

١٢ ـ سان بيف: شارل أوجوستان، ١٨٠٤ ـ ١٨٦٩، كاتب وناقد فرنسي، عضو بالأكاديمية الفرنسية.

١٣ ـ رينان: جوزيف أرنست، ١٨٢٣ ـ ١٨٩٢، مؤرخ وفيلسوف وناقد فرنسي. عضو بالأكاديمية الفرنسية.

١٤ ـ ميلييس: جورج، ١٨٦١ ـ ١٩٣٨، مخرج مسرحي فرنسي.

١٥ ـ رابليه: فرانسوا، ١٤٩٤ ـ ١٥٥٣، كاتب إنساني فرنسي، عمل تاعا كراهب، وطبيب، وسكرتير مستشار، ثم أسقف بمودون، طبع أعماله أولا باسم مستعار، ثم باسمه الحقيقي بعد ذلك.

١٦ ـ دي سكوديري: مادلين، ١٦٠٧ ـ ١٧٠١، روائية فرنسية، قدمت مع أخيها جورج أرتامين أو كسرى العظيم.

١٧ ـ تالما: تراجيدي فرسي، سبق ذكره.

١٨ ـ كوربيه: جوستاف، ١٨١٩ ـ ١٨٧٧، رسام فرنسي، زعيم المدرسة الواقعية، قيل إنه نفي إلى سويسرا في أعقاب الكومونة، له أعمال باللوفر.

١٩ ـ راستنياك: شخصية من الكوميديا الإنسانية لبلزاك.

٢٠ ـ جيزو: فرانسوا بيير حيوم (١٧٨٧ ـ ١٨٧٤) أستاذ، ومؤرخ، ورجل دولة فرنسي، بروتستانتي، شغل منصب الوزارة عدة مرات، صاحب مشروع تعميم التعليم الابتدائي.

٢١ ـ فوتران: شخصية ظهرت عدة مرات في روايات بلزاك.

٢٢ ـ فريديريك لوميتر. ١٨٠٠ ـ ١٨٧٦، ممثل فرنسي، قدم الأعمال الدرامية والميلودرامية الرومانتيكية.

٢٣ ـ دوميية: أونوريه، رسام فرنسي، ١٨٠٨ ـ ١٨٧٩، مبدع الكاريكاتير االسياسي والاجتماعي.

٢٤ ـ الهراوة الثقيلة: رواية لزولا.

٢٥ ـ أستريه: رواية ريفية لأونوريه دي أورفي، حول الحب بين الراعية أستريه وسيلادون.

٢٦ ـ لاكلو: ضابط وكاتب فرنسي (١٧٤١ ـ ١٨٠٣)، من أعماله رواية «العلاقات الخطرة».

٢٧ ـ ابن أخ رامو: رواية لديدرو ذات طابع فلسفي.

٢٨ ـ فيدوك: ١٧٧٥ ـ ١٨٥٧، مغامر فرنسي، كتب مذكراته، التي استلهمها أوجين سو، وفيكتور هوجو.

مغامرات المتخيَّل

كره سان ـ بيف بلزاك. ونحن لا نتمسك به إلا للسبب الأبسط والأعمق، وهو أن القيمة العليا لديه كانت مستوى الحضارة المعبر عنه بواسطة الأدب. لكن البعض درس المقال الذي كرسه «لمدام بوفاري» كما لو أن، حياة إمَّا بوفاري تحققت في سيرة ذاتية، وقد ترجم فلوبير هذه السيرة الذاتية بقدر من الموهبة الأدبية أكبر مما كان لبلزاك. على حين أنه بين النصوص الأولى التي اختصت بالنقد بلزاك وبين دراسته «لمدام بوفاري»، راحت تظهر شيئا فشيئا واحدة من الثورات الأدبية الأوربية، فقد صار السرد، والواقع، والخيال، بعوامل مشابهة لتلك الاعتيادية التي يصير بها السحاب مطرا، متخيلا للرواية. وكان المنهج المعتاد للكتابات النقدية في تلك الحقبة هو المضاهاة، وأمكن للبعض أن يضاهي مورو بروبمبري، ولكن بمن يضاهي روبمبري إن لم يكن براستنياك؟ وبماذا تقارن «الأوهام الضائعة»؟ هل تقارن «بإلواس الجديدة»، و«العلاقات الخطرة» والسير الذاتية الإنجليزية المتخيلة، «كروبنسون»، و«توم جونز»؟ ولماذا لا تقارن «بدون كيشوت»؟ وفي واقع الأمر، صارت المقارنة لأعمال بلزاك مع «الرواية السوداء» ووالتر سكوت أيضا باطلة في «الأوهام الضائعة» عنها أمام «الأب جوريو»، وسعى البعض لإقامة مضاهاة أخرى، مع الأدب الذي وصف بأنه من مستوى أقل؛ كما حدث بالولايات المتحدة، عندما ظهرت «قدس

الأقداس» ، بين فوكنر ومؤلفي الروايات البوليسية،. التي جاءت منها «دوقات بيجو ـ لبرون» . فالأعمال الكبرى التي مازالت متواجدة، وذلك قياسا على التصوير، تُعرّف بواسطة موضوعاتها. فهل شرّف بلزاك الرواية؟ ومع أن سان ـ بيف ـ قد اعترف بأن «الأب جوريو» رواية عظيمة، إلا أنه لم ير فيها كتابا عظيما. والرواية البوليسية لا تعد جزءا من الأدب، فقد قبل البعض على مضض«بأوجين سو»[١] ولم يقبل إطلاقا بول دي كوك[٢] . لكن سكان «يونفيل» لم يقللوا إطلاقا من شأن عمل فلوبير، وضمت موهبة فلوبير للأدب «رواية يونفيل» ، بمفتش صحتها وبصيدليها. فهل كانت «مدام بوفاري» عملا فنيا أم لا؟ إن الفلاح محدث النعمة لم تكن كذلك. حتى في نظر رستيف.

وفي زمن فلوبير، لم يجد النقد نفسه أمام نوع روائي جديد، واعترف بمشروعية متخيل جديد. وهذا المجال الذي لم يخلص كاملا لبلزاك، أفاد مع ذلك بما قدمه لقوامه بلزاك، فقد فصله الزمن، وفصلته التحولية المعقدة بالموت، عن «أوجين سو» كما فصلاه عن «بيجو ـ لبرون»[٣]؛ فجنس الرواية المعترف به، والمستوى العقلي لبلزاك (ذلك الذي لم يتحدث عنه أحد عندما أسند للأدب غير الروائي، باسكال، ومونتسكيو أو فولتير) صار الجامع بينهما قليلا، بالاستناد إلى الخيال. لقد عظمت الرواية بلزاك، الذي عظمها، وعلى الرغم من أن بودلير وفيكتور هوجو قد مجدا عبقريته التنبؤية، فقد رمز هذا العبقري بسهولة كذلك لدخول الفوتوغرافيا بالأدب، عبر القياس الذي لا سابقة له بين المتخيل والواقعي.

وقد ظهرت «البؤساء» بعد خمس سنوات من ظهور «مدام بوفاري» ، فقد انتظر فيكتور هوجو عشرين عاما ليجابه بلزاك. وقد فعل هذا كما لو أنه لم يقم أي حساب للمدرسة الجديدة، التي عرفها تمام المعرفة. وتظهر رواياته السابقة بوضوح، أن البؤساء ولدت في المتخيل الذي مكّنه بلزاك من التموضع. ولكن العلاقة بين هذا المتخيل وسكانه عارضت على الفور بين العبقرية المغدقة لهوجو

والعبقرية المبهمة لبلزاك. فالجزء الميثولوجي من «الكوميديا الإنسانية» قد انمحى أمام كتاب هو الميثولوجيا نفسها. وأصبحت المعارك مع رجال بوليس بلزاك مكائد (واقعية....) أمام المواجهة المانوية لجافير وجان فالجان؛ وصار قساوسة بلزاك، أشباحا حائرة أمام الأسقف ميريل. وتبين أن هوجو قد أبدع هذا الأخير في موجات متتابعة، كما أبدع قصائده الطويلة في مقاطع؛ وهي الموجات التي حملها تيار واحد، لتذهب كلها في نفس الاتجاه، إذ راحت خاصية الشخصية تتصاعد من سطر لسطر حتى تلاشت في القمة، وهذا ليس الخلق الروائي، وإنما هو الخلق الشعري: «أشعر بأن ليلتي المظلمة سوف تمتلئ فجأة بالنجوم...» وعلى الرغم من الشخصيات السوداء، فقد التقى الجميع فيما يستعصي على التعبير، على حين احتفظت «الكوميديا الإنسانية»، تحت لعلعة البنادق والشمس، بقوتها التي نظم بها المشهد تشابك خارطة باريس، ودارت الرواية فضلا عن ذلك في باريس أسطورية ابتدعها بلزاك، هي التي حول فيها هوجو المزاريب لوحش عملاق، بغير إفلات من زمجرة المحيط التي وقّعت كتابه كله. وهذه المزاريب التي عجت بها المدينة حتى الأعماق التوراتية، كانت شأنها شأن جان فالجان، تتجاوز الإنسان، ولكنها تفقده. وما أطل في البؤساء من الأخطبوطات الخيالية لهوجو، جاء من بلزاك الذي قام دوميية برسمه؛ من قضاة، وروبير ماكير، ومحامين، وشابات مرحات ومعاوني محضرين؛ لكن متخيل هوجو وصل بين أوليمب الخرافة، وصحراء بوز لينجو أخيرا من اللوحة الجدارية القروسطية عبر الحق في نقل الوجوه المعاصرة. ولقد ملأ صدي هذه السيمفونية التاسعة أوربا، بما أن العاهرات البريئات لدى دستويفسكي تذكرن جميعهن بفانتين (وأوجين سو...) لا السمكة المكهربة. لكن دستويفسكي ترجم أوجيني جراندت،[٤] التي تساءل تولستوي، بعد أن انتهى من «الحرب والسلام» «ما إذا كانت أيضا جيدة كأعمال بلزاك». وبالنسبة لهم كما بالنسبة لنا، كانت «البؤساء» تنتسب للملحمة بأكثر مما تنتسب للرواية، لأن كلمة رواية

كانت تعني علاقة شخصيات بالعالم المغلق الذي يتسمى باسم ما (فناتاشا تنتمي للحرب والسلام كما ينتمي روبمبري للأوهام الضائعة وحتى للكوميديا الإنسانية) أو لهذا العالم الذي ينتمي للكاتب عبر رواياته المتتابعة. وإيفان كرامازوف قد انتمى لستافروجين، ناهيك عن راسكولنيكوف، كما انتمى روبمبري لراستنياك، في عالم لا يتلاشى فيه المتخيل على الإطلاق، كمتخيل فيكتور هوجو، في الدُّكنة الهائلة المرصعة بالنجوم. وقد شاء تولستوي أن ينتمي الأمير أندريه، عبر «الحرب والسلام»، للشعر الخالد؛ وشاء دستويفسكي أن ينتمي كل أفراد كرامازوف للرواية التي حملت اسمهم وشاء فلوبير أن ينتمي الصيدلي هوميز «لمدام بوفاري»، فكل شخصية لها متخيلها الخاص الذي أسهم في خلقها والذي هو غير منفصل عنها. فهو ليس بالقصيدة، وليس بعالم «من يحيطوننا»، الذي لم يجد فيه نموذجه إلا حين خلص منه؛ فعندما توقف صيدلي فلوبير، عن التعامل مع سكان قرية ري لكي يتعامل مع سكان يونفيل المتخيّلة، صار السيد هوميز. فهو السيد هوميز، واليوشا كرامازوف، والأمير أندريه، لا شخصية من التوراة.

وكما يوحي الرسام بالأعماق عبر المنظور، أوحى الروائي بهذه العقدة عبر العلاقة المثابرة، وذات الخصوصية للشخصيات فيما بينها وبين الرواية. فالشخصيات تسكنها كما تسكن صور الوجوه إطار النافذة في اللوحات البدائية الفلامندية، والرواية تغطي الشخصيات كما يضم الظل أو المنظور شخصيات اللوحة؛ لا كما رسمها صراع عاطفي، أو مغامرة، أو سيرة ذاتية مفترضة لشخصية رئيسية. بيد أن، هذا المنظور، وهذا الظل، لم يتواجدا فيما قبل بلزاك. والقصة، بالرواية التاريخية، لعبت دورا معاكسا، ورثته عن المسرح، فبلزاك، هو أول من أعطى لواقع متلاحم قيم المتخيل، جاعلا في المتناول ما يطلق النقد عليه اليوم تسمية «النسيج الروائي».

وقد حافظ فلوبير على هذا النسيج. ولكن أليس افتراض أنه انشغل بالقضاء

على ديماس الأب، سيجعل منه كوربيه أديبا، بأكثر ما يجعل منه سلفا لزولا الذي لم يكن قد تواحد بعد؟ لقد جعلتنا واقعيته الغافلة نفكر بفيلاسكيز، أكثر مما جعلتنا نفكر بها كإذعان فوتوغرافي ،ومنذ أن نشرت «مدام بوفاري» ، أثارت الواقعية الحيرة، فقد كتب بودلير: ـ بما أنها واقعية فإن بها...» ، من الرسم؛ وقد أظهر مقاله أنه كان بمقدوره كتابة الرواية.

لقد رسم فلوبير معاصريه، وهو ما فعله بلزاك تقريبا. وباستبعادنا لكل نقل مرئي، واستبعادنا بصفة خاصة، للتواطؤ مع بعض الشخصيات، التي سحرت بلزاك. غير راستنياك، وفوتران. قام بلزاك بإحياء روايته من الداخل، وألف فلوبير روايته من الخارج. فقد حرمت عليه دقة مقاطعه النثر الشيطاني للرومانتيكية وللرواية المسلسلة. فالمسافة التي حافظ عليها بين شحصياته وبينه، وطبيعة موضوع «مدام بوفاري» (المماثل لتراجيديات راسين، وما يعود إليه الأدب الفرنسي دوريا) قد فصلته عما اتهمت به كلمة واقعية حينذاك من حرب كلامية أو من تصغير .واعتبره البعض صاحب أسلوب رفيع. وبنشر «سالامبو» ، الرواية البارناسية، التي هي مع ذلك أقرب إلى «الشهداء» عن «نوتردام باريس» ، والمزخرفة بالقيمة الأدبية التي ارتضاها البعض في الماضي (أفادت قرطاج على نحو غامض من ميديا...) ، وأثبت أن واقعيته النورماندية عبرت عن رسم فني خالص. وهو ما كان حقيقيا عبر إرادته، ولكن بصفة خاصة عبر علاقته، شديدة الغرابة ببلزاك، وبمكتبته. فقد تفحص الإنسانية الهزلية من قمة حوار مع الموتى العظام، وهو التشريع الوحيد للحياة. ولم يكن لأحد أن يخطئه هنا، لو أنه لم يكتب أيضا أعماله الزخرفية والبارناسية. فهي قد أعطت للفنون التشكيلية مكانا لم يكن لها. فعلى الرغم من إغواء برويجل[٥] أو كاللو[٦] ، لم يؤثر بفلوبير أي فن آخر غير الأدب، وتدل على ذلك «هيروديا» ، و«سالامبو» ، فهو قد اختار من بين كل الحضارات القديمة تلك التي لم تخلف لنا صورا. ولم يكن الماضي فضلا عن ذلك ضروريا لكي ينفصل عن البشر، فقد أبدع عشرة شخصيات

معاصرة من الطراز الأول ـ جميعهم، موضع الاستنكار أو الاختصار. فهل لنا أن نتخيل «كوميديا إنسانية» لم يعجب فيها بلزاك بأحد؟ فإما بوفاري القليلة الوضوح عبر مدام ديلمار، ولويس أو الآخرين، صاروا هم الوضوح نفسه من خلال بوفار وبيكوشيه[٧]. ولقد كتب فلوبير هذا الكتاب طيلة حياته.

لقد رفض غاضبا اللقب الذي مجد بلزاك، والذي تمناه زولا بدوره، وهو «سكرتير جمعية» فوضاعة الجمعيات لم تنقذ إلا عبر أدبهم، بما أن الخلق الأدبي لا يعبر عن البشر، بل يتخطاهم على نحو غامض، حتى عندما يهزأ بهم. وكانت صداقته مع تيوفيل جوتييه[٨] مرتبطة بمزخرف «سالامبو». ولم يكن كاتبه المفضل، راسين، ولا فيكتور هوجو، وإنما سرفانتس. ولم تأت تقنيته من طريقته في الملاحظة؛ ولم يسمح له إنكاره للإنسانية سوى بتأليف الأعمال الكاملة «لسانت أنطوان».

والأكاديمية التي استبعدت بلزاك، واستبعدت بعد ذلك زولا. كانت ستضمه بالطبع، لو أنه تقدم لها. فمعه هو، رأينا الرواية قد انضمت للأدب. ولقد وجد فيه الروائيون الطبيعيون، المتشددون ضد الأكاديمية، أبا لهم، على حين أن بلزاك ظل بالنسبة لهم أستاذا مشكوكا فيه. وذلك لأن العلاقة بين العمل والمؤلف قد انقلبت.

وشخصيات بلزاك الرئيسية محل إعجاب. ولا يهم عبر أية عاطفة، وأية سيرة ذاتية، فهي محل إعجاب أولا للتأثير الذي مارسته على بلزاك. أما شخصيات فلوبير فهي بلا تأثير عليه. فقد أمكننا أن نرى فيها، وخاصة في إما بوفاري، شخصيات لبلزاك ليست محل إعجاب؛ وفي «التربية العاطفية»، نجد قصة روبمبرية باردة، وملحمة نابليونية منظوراً إليها عبر واترلو بغير فابريس. وقد أعجب خيال «الكوميديا الإنسانية» بلزاك؛ وخلاصة القول، انبهر به. فدوقاتها، ووزراؤها، وطموحوها قد قلدهم بقدر أكبر من وعيه بأنه خالقهم. فلقد أبدع

دوقات بلزاك، والأرشيدوقات اللاتي لم يتمكن نابليون من عملهن (ولا الله نفسه). فلم يتمكن من حصر الواقعي في الواقع، ومن هنا جاءت سذاجته التي كانت جزءا من عبقريته. و«نابليونه تاجر العطور» أكثر باعة العطور إقناعا بالأدب. ولنتخيل هوميز في دور بيروتو، وإما في ابنة العم الحمقاء، والسيدة مارنيف ـ وهي تجمِّل شارل، وتضع السم لهوميز!

وخيال «التربية العاطفية»، و«مدام بوفاري» لم يعجب فلوبير. وحتى بوفار لم يؤمن قط «بالرجال الأقوياء الذين أتوا من الجحيم». فبأي صوت ردد فريدريك مورو عبارة راستنياك «في صحتنا نحن الاثنين يا باريس»؟ لكن الخيال الفلوبيري لم يقدم صورة فوتوغرافية لنورماندي، بل قدم النقيض «للكوميديا الإنسانية»، ففلوبير هوسرفانتس هذه الدون كيشوت. فلم يصرخ ألكسندر ديماس: «لو أن الأدب الآن، أصبح هذا، فنحن بشعون!» أمام بلزاك (الذي أعجب به)، وإنما أمام «مدام بوفاري». فبالنسبة له، كانت روايات فلوبير بلا مؤلف.

ذلك لأنه بابتداعه «الكوميديا الإنسانية»، ابتدع بلزاك المؤلف، الذي هو ليس أونوريه. فهو جبار نافذ البصر، وفسيولوجي، وسيط، يتردد عليه الأمراء، وتجار العطور، والفتيات والمحكوم عليهم بالأشغال الشاقة؛ فنحن نسر له بنغمة صوته (الذي يستدعي المحاكاة)، كما لو أننا صرنا صورا ذاتية للرسامين عند نظرهم في المرآة. وكان ستندال أيضا من النوع الشديد النفاذ. «فهو رجل فكر، مؤهل في المرح، وباحث عن السعادة، وهارب من الكائنات السطحية». وكان زولا حكيما، ودستويفسكي كاهنا روسيا، فهل طارد فلوبير في عمله هذا التوأم المتصلب؟ لقد صنع منه ما سمي بعده أحيانا بالكاتب. فلم يكن أبدا متواطئا مع شخصية، إذ كان حرا، بالنزعة، من الحكيم، كما كان حرا من السجين. ومن هنا كان غياب الشخصيات «الإيجابية»، بما أنها تولد من تواطؤية مبدعها. لكن «التربية العاطفية» لم يكتبها مؤلف مراسلاته المطلق العنان، كما فعل

بلزاك، في «الأب جوريو». فأحياناً، كان أونوريه، وجوستاف أو هنري بايل،[٩] يخلص لأن يتشابه مع الهالة التي تحيط به. ولم يقع أحد إطلاقا في الخلط بين لودفيج وبيتهوفن ـ لأن لودفيج لم يتوجه لمستمعيه بالغناء، على حين أن الكاتب يتحدث. لقد ابتدع الروائي الرواية، ولكن العكس، أي أن الرواية ابتدعته، حقيقي أيضا.

إن الطابع الاجتماعي الذي قدمه بلزاك (بمعنى طابع فوتران)، يبدو لي خادعا، على الرغم من كفالة ماركس. لقد شاء أن يكون أنثروبولوجيا، متخصصا في الدوقة كما في المرابي. ألم يضع هو قيمته كعالم حشرات في خدمة القرنبيات والسيتونيات؟ فكم هي هامة طبائع هذه الشعوب الغريبة! كجوبسيك، وجوريو أو كورالي، عندما بدأت «النساء الطبيعيات» بالتهام الماركيزات! مع استثناء للشخصية الغالية على قلبه، وللجوكر المتحرك في لعبة ورق، أي لشخصية الطموح. ولم يكن مؤلف «الكوميديا الإنسانية» مجرد مقلد، كأونوريه، لكنه طبق طوعا قيم المسرحية، رابطا بين الاتفاق الاجتماعي والاتفاق الروائي. وفلوبير، باستبعاده للاثنين، قطع صلته بالتجديد الروائي، بأقل مما قطعها مع من صنع أحيانا، بالكوميديا الإنسانية، ابنة العم الخفية للكوميديا الإيطالية .فلم يترك نفسه ينقاد لموضوعية القائمة...

وهو مع ذلك قد ورث، من الوجه الآخر «لبلزاك»، استقلالية المشهد بالنسبة للسرد، سليلة استقلالية القصيدة بالنسبة لموضوعها. ولم يختلط التمكن الذي أسماه بالفن بالتنفيذ، وبالقيم الأدبية فحسب؛ فهو أقرب للتذكير بسحر ضاعت وصفته لكونه من عالم آخر، بسبب المقدرة على إثبات لا واقعية ما هو واقعي. فالمهرجان عند روزانيت، بالتربية العاطفية، لم ينحصر بالنسبة لفلوبير في نجاح، وفي «مقطع»؛ بل انتسب أيضا للمسير على غير هدى الذي هو كسحب تولستوي الصغيرة، أو كموت المحبين.

«وفيما بعد، سيأتي ملاك عبر الأبواب،

منبعثا، وفيا ومرحا،

فتغشى المرايا وتموت الشعل».

وعلاقة «التربية العاطفية» بالشعر أقوى من علاقة الفتاة ذات الأعين الذهبية بالشِّعر، وبالأعمال الأكثر غرابة لبلزاك. ولكن فلوبير مع عدم إيمانه بأنه يكتب «كوميديا إنسانية» أخرى، وعدم إيمانه أكثر بأن الرواية العظيمة تتولد من شخصيات عظيمة، شاء أن تتولد الشخصيات الطيِّبة من الروايات العظيمة.

لقد شرَّعت الأكاديمية الرواية إذن، في الزمن الذي بدا فيه أن الروائيين العظام من جيله قد استنكروا المتخيل؛ على نحو أكثر غرابة، من هذا الروائي الذي تمرَّغ فيه. (فمن ذا الذي قال أفضل من سالامبو؟) عندما حماه الماضي. وسلوكه نحو المتخيل كان نفيا جوهريا، فهذا المتخيل الذي أغدق على بلزاك، تشعب بعد مدام بوفاري على الرغم من «البؤساء»، وعلى الرغم من الأدباء الروس.

ولم يهاجمه فلوبير، ولم يعلن تفوق فريديريك مورو على راستنياك، ولا حتى على ماتو، فلم يكن أبطال «سالامبو» فضلا عن ذلك شخصياته، وإنما كانوا أبطال الحروب القديمة وحدائق هاميلكار. ولم تُعلَن ريادة «التربية العاطفية» قبل مجيء الروائيين الطبيعيين ـ في سياق مغامرة فكرية مثيرة.

ولا يمكن رؤية المتخيل يتلاعب بالروائيين على نحو أوضح من ذلك. فباسم نفس المبدأ، راحوا يعظمون الأدب الحشري، وزولا، حدَّاد «الهراوة الثقيلة» L'Assommoir و«جرمينال»(١٠).

وقد دفع البعض بالأمانة الفوتوغرافية، المطبقة قبل شيء بالمشاهد، فشريحة من الحياة تساوي فصلا من رواية. وهو وهم أقل قوة مما بالتصوير، لأن الواقعية

الصارمة عليها، كما قال فلوبير، أن تتخلى عن السرد. ولكن بالأدب كما بالفنون التشكيلية، يستند الوهم إلى الحكم المسبق بأن العمل يعيد إنتاج النموذج. وقد عرف الطبيعيون جيداً أنهم ارتبطوا عبر السرد لتقليد الرواية، الذي طمح الشديد الجذرية منهم لتدمير موضوعه، حالما بمعارضة زولا برواية، تنقل اليوم العادي لإنسان بلا عمل، مشغول بتعبئة نبيذه في الزجاجات. ولم تتم الرواية. فأعمال الأعضاء الأكثر تصلبا بالحركات الأدبية ظلت في غالب الأحيان غير منجزة.

وفي مواجهة هؤلاء الحشريين، الذين أعلنوا رفض كل متخيل، دعت الطبيعية للتصوير الأمين لجمع كان مازال غائبا عن الرواية، وهو جمع العمال.

«لقد قلتم إن علينا ألا نصور كوبو لأن هذا التصوير ليست له قيمة أدبية، على حين أنكم رفضتموه لأنه بالضرورة يدينكم». وجاءت طبيعية زولا بمتخيل شديد الاختلاف عن متخيل فلوبير. لم تكن غايته الفن وحده. ولم يكن من الممكن رؤية غرائبية فيه، كما في متخيل «يوجين سو»؛ فقد أدخل بالأدب علاقة جديدة لا سابقة لها هي علاقة الإنسان بالورشة. وكان في اختيار الشخصيات العمالية أخيرا كشخصيات روائية، حتى تحت اسم كل الطبيعيات الممكنة، ما حمل إليهم اللاواقعية الأساسية للخيال، وتساوت جميع الطبقات أمام المتخيل، تساوي النفوس أمام الله. ومما يثير الشفقة على كوبو وجيرفيز أنهما لم يوحيا بأي رأفة مختلفة عن تلك التي أوحي بها أطفال ديكنز الشهداء، بما أن الثانية دعيت بالإحسان، والأولى، بالعدل. وبالطبع، قامت كل الالتباسات، وكان على البعض أن يصور البروليتاريا أويتجاهلها، وتنافس زولا في الحماسية مع فيكتور هوجو، باسم الفوتوغرافيا. ويبقى أن خيالا جديدا قد ولد، أقل «حيادية» من خيال فلوبير، ولكنه أكثر «إخاء». وهو ما جعل الأخوين جونكور يضيعان وقتهما في القول بأن زولا علّمهم جميعا، أن المتخيل الذي تنتسب إليه امرأة مولدة، ليس هو نفسه الذي ينتسب إليه منّجم الفحم. وهذان

المتخيلان لم يكن لهما ما يجمعهما، إلا أنهما أعلنا نفسيهما وافعية. لكن رولد صوّر كوبو ضد جان فالجان، وصور «الهراوة الثقيلة» ضد «البؤساء».

وهو لم يخطئ في ذلك، بما أنه، على الرغم من دينه تجاه فلوبير، أعلن أن الطبيعية قد ورثت الرومانتيكية. ولم يكتب أي روائي «الهراوة الثقيلة» ناظراً لكوبو، على نفس النحو الذي لم يصبح به أي راع من الرعاة جيوتو ناظرا لخرافة. حتى لو درسنا جيدا (بحسب جونكور) «الجليل» لدنيس بولو، و«جيرميني» لاسيرتو. لكن هل «الهراوة الثقيلة» تساوي كوبو بالإضافة للمؤلف؟ لم يؤكد ذلك بحزم سوى زولا، فالفن هو التعبير عن الطبيعة الخالدة، بمزاج فانٍ، مزاج قبل كل شيء. ونحن نرى حدود كل مبدأ للفن كأنها تفسير. لكننا بدأنا نفهم، وساعدت في ذلك التحولية، أنه من أجل تحويل أي عرض لرواية، لابد من تغيير المرجعية. فلم يرجع كوبو وجيرفيز إلا للحياة، ولم يرجع زولا إلا لها. وهو ما علمه للروائيين الطبيعيين تضاربهم المضحك لحد السخرية مع المسرح..

كانت الرومانتيكية مذهبا للمسرح. وأصبح المسرح عدوا للطبيعيين، عبر مبدئهم أو بحثهم عن الإنسان، أكثر مما هو عبر ممثليه أو ديكوراته، فالمسرح كان بالنسبة لهم، الأداة المفضلة للخيال. وبالمعنى الذي ولدت به كل واقعية تصويرية ضد نمذجة ما، جاءت الواقعية الأدبية، والطبيعية بشكل أشد، ضد الشخصية المسرحية. ليس فقط الشخصية الرومانتيكية أو الكلاسيكية؛ ففي عمق الإنسان، يعد استدعاء أي واقعية محطما لاستدعاء المسرح، وجاذبا للرواية. ومن هنا كان الإقرار بفشل هذه الواقعيات بالمسرح، ابتداء بواقعية بلزاك، واستمراراً بواقعية فلوبير؛ لذا فإن واقعية تشيكوف المنساقة للشعر، نجحت بامتياز في المسرح. فالمسرح يقصر الواقعية على التعامل مع واقعه هو، الذي يعيش على متخيله الخاص. فلا يعد نقصاً في الموهبة، إذا لم يتمكن زولا من أن يستخرج مسرحية جيدة من رواية «الهراوة الثقيلة»، على الرغم من مساعدة المتخصص الناجح،

بوزناش. وهذه الرواية، التي تتفوق أحيانا في التنبؤ على «جرمينال»، تم إبداعها على نحو مناوئ للجانب المسرحي الذي يحمله كل إنسان في نفسه. ولقد ساعدت الحياة الباريسية، وهذه الإخفاقات التي عجت بها نهاية القرن، فبث المسرح الحر فنه الجماهيري في صالات الفنون الرفيعة. ولم تعد معارك «هرناني» الجديدة محمولة على عاتق الأخوين جونكور، بأكثر مما هي على عاتق ديماس الابن، ولكنها انتقلت إلى عاتق إبسن. والمعارك الصغيرة لطمات عنيفة. لأن ترقية الرواية لمصاف الفنون الأعظم قد وضع نهاية لسيادة المسرح ـ الذي عبرت فيه صورة الإنسان عن نفسها منذ شيكسبير وكورنيّ.

وقد استمرت الرواية مرتبطة بالمتخيل، إلى أن سئمت فرنسا من الطبيعية، فسئمت من الرواية نفسها. وفي باريس، لم يعد الكتاب الرسميون، أو الهامشيون، كأنا تول فرانس، ولوتي[11]، وباري[12]، ثم جيد روائيين إلا بشكل ثانوي. ولم تتحسس الرواية أية مغامرة للمتخيل حتى جاء بروست. «فمستوى الحضارة» كان قد انتصر مرة أخرى على الخيال، لو لم تلاحق الرواية في روسيا مصيراً ساطعاً. وقد وصف لي جوركي أناتول فرانس لدى إحدى الدوقات، وكان وجهه الطويل الشبيه بوجوه الخيل، متقززاً من هذا القدر من الأعراق وهذا القدر من السباقات الرابحة فقال: «لقد ابتسم في فرجة نافذة، كما لو أنه قدم من الخارج، من بعيد ـ من الحضارة...» وحتى تولستوي ودستويفسكي، وتشتشيدرين[13] نفسه، إعتقدوا أنهم أبدعوا في متخيل السابقين عليهم؛ وقد أسند تولستوي نفسه بخاصة لبلزاك. ومع ذلك فالأمر قد تعلق بمتخيل جمع فيه بلزاك، وديكنز، وفلوبير هذه العبقريات المتفرقة التي اختلطت فيهم. وهي العبقريات التي أضاف نفسه إليها، في روسيا كما في أوربا الغربية، انبعاث ستندال.

وقد تلاحظ حينئذ في بول بورجيت، «الروائي الفرنسي الوحيد الذي كتب روايات» أنه المنتصر المقبل على الطبيعية، فقد كرس فصلين بكتاب دراسات

واحد، أحدهما لبودلير، والثاني لستندال. ولم يكن ستندال قد ظهر بعد، فظهر فقد بدا أنه أدرج نفسه في العالم الروائي لبلزاك ـ فجوليان سوريل[١٤] بدا كأنه راستنياك،بالرغم من كونه سبقه بأربع سنوات؛ولكن عبر بلزاك، غيرت علاقة النقد مع العمل الروائي من طبيعتها، فقد كفت عن أن تكون أخلاقية بشكل أساسي.وعند نشر الأحمر والأسود، عام١٨٣٠ ،كتب جول جانان[١٥]في «جريدة المجادلات»[١٦]:

«لقد دفع الكاتب ببطله، هذا المسخ، بدم بارد يستحق الإعجاب، ليتجول عبر ألف عمل خسيس، وعبر ألف حماقة أشر من الخسّة ... والجزء الذي يستحقه الإعجاب في هذه الرواية هوالذي تعلق بإقامة جوليان في المدرسة الإكليريكية. فقد زاوج المؤلف هنا بين السُّعار والرعب، إن من المستحيل الخروج بفكرة من هذا التصوير البشع؛ لقد أهالني كما هالتني أول حكاية مرعبة حكتها لي مربيتي ... ومؤلف هذا صنيعه، قلباً وقالباً، راح بلا أي قلق أو أسف، ينفث سمه في كل مايقابله، من الشباب، والجمال، والرحمة، وانبهارات الحياة، بل وحتى القصور، والغابات، والزهور، كان يشوهها ويحطمها ...» لكن اكتشاف ستندال قدم دفعة واحدة أخاً لبلزاك، ومحللاً لا يشق له غبار ضد الخطيئة البلزاكية، أي ضد الإرث الذي ربط بلزاك. فهل بمقدور الروائي إذن ألاّ يكون واقعياً، بغير أن يقع في نقيض ذلك؟ وكيف كان لما استخلصه الجمهور من بول بورجيت، (وغالباً، من آنا كارنينا)، ألا يعتنم تحليلاً دقيقاً للحب كتحليل راهبة بارم، في حين أنه يقدر على نحو كبير التحليل، والحب، والدقة؟ فبنفس الطريقة التي ولد بها ضد جان فالجان، انبعث ستندال ضد زولا.

لنتذكر قول فلوبير: «لم أفهم أبداً حماس بلزاك لكاتب كهذا، عندما قرأ الأحمر والأسود [....] المكتوبة بشكل رديء والغير مفهومة، كتشخصيات وغايات». وفي وقت أعجبت فيه أوربا قبل كل شيء، بالرواية الروسية، كشفها

للورع (الذي هو، إرث ديكنز)، راح اكتشاف ستندال يغذي المتخيل الملغز الذي تحكم في الخيال الأوربي، بما أن الرواية راحت من ذلك الحين فصاعداً تقبل بنصيبها من اللغز. وتحت التأثير المتشعب «لراهبة بارم»، «والتربية العاطفية»، وللرواية الإنجليزية المابعد ديكنزية والرواية الروسية، راح الخيال يفقد آخر صلة له بالمسرح، فقد حلت الشخصيات محل الأنماط.

لقد انتصب ظل موليير، الذي فتن ستندال، وراء عدد من بنات العم الحمقاوات، وعدد من أشباه هوميز. فما أسماه الفرنسيون على نحو تقليدى بالرواية، بما في ذلك أعمال زولا، كان هو الذي استدعى دومييه.

وربما كان موليير، وبلزاك، هم أمجادنا الأقل تعرضاً للجدال. ومازال البعض يعتقد أنه يرى في جان فالجان وجافير أنماطاً؛ فقد عكست مشاعل البؤساء رسوماً غير محددة الأبعاد من عند دومييه. وقد اكتشفت أفريقيا السوداء موليير بحماس ملتهب ـ لكنها أحبت دوما الأقنعة. والرواية تطلق تسمية النّمط على نموذج إنساني حيٍّ من خلال عاطفة راشدة ومستقرة؛ هي قناع للنفس. وبخيل موليير هو إبن عن بعيد لأرلكان(١٧). فأفعاله، حتى تلك الصعب التكهن بها، لا يجب أن تثير الدهشة. فهو يستبعد اللاعقلي، الذي لابد للشخصية من قدر منه. والحياة قلما تغيره.

والاختلاف بين خلق شخصية وخلق نمط ربما كان أكثر اتساعاً مما هو بين الرواية والمسرحية. فالمؤلف الذي وجّه على نحو يزيد أو يقل عقلانية الأنماط التي ابتدعها. قد وجّه أيضاً الشخصيات، تلك التي يؤكد البعض اليوم استقلاليتها، لحد الهزل. والروائي بالقطع لم يتخيل ماذا ستكون عليه الرواية التي شرع فيها، بأكثر مما لم ير بيكاسو، نهاية، للوحة التي بدأها. لكنها «مع ذلك، ستكون لوحة، ومربعة الأبعاد، أليس كذلك؟». والرواية الاعتباطية نوع أدبي، معادل لكتابة المذكرات؛ وقد أدرك البعض حدود حريته كذلك فيها

بأسرع من حدود الرواية التقليدية. فالصدفوي المحصور للشخصيات أسلم الروائي لقواعد جديدة، وجعله يعتمد على تأثير عمله وعلى الموافقة السرية للقارئ، شأنه شأن الرسام .والعديد من أبناء العم بونز ربما انتسبوا إلى سقط المتاع، لو لم تطرح عبقرية بلزاك الثاقبة نموذج الطموح، الذي انتشت به أوربا في أعقاب نابليون. فمعه اكتشف بلزاك وستندال في آن معاً شخصية ابتعدت بالكاد عن النمط، وصارت منظرة لعاطفتها. وما كان لبلزاك أن يكون لو لم يعهد لفوتران، أكثر أبطاله لا واقعية، بالتهذيب الحاسم لراستنياك وروبمبري. فهل اقترح أرباجون نظرية للنجل؟ لقد كان السلف الوحيد لنموذج الطموح فاتح آخر، هو نموذج المغوى، دون جوان. ونظرية الإغواء، كنظرية الطموح، غاطسة بالدعائية. ولم يكن أرباجون مؤشرا، في حين أن راستنياك أعار اسمه للشخصيات المراهقة بالروايات في فرصوفيا وسان بطرسبورج، وجسّد مذهبُة البسيط نابليون في الفردية.

لماذا لم تقدم السينما على تقديم عالم بلزاك، أو شخصياته الرئيسية؟ إن ذلك لم يحدث لأن هؤلاء المتهوسين لم ينحصروا في انماط. فقد أنضم مفهومه للأنماط إلى مفهوم موليير لو أن أنماط موليير صارت مجنونة. فما هي الحصّالة التى ضحى فيها البخيل ببعض الضحايا عبوراً، للحقد، والفخامة، وللطموح خصوصاً، ذلك الذى أعطى للأفعال فصاحة منيعة صامتة! ومالذي صار عليه البارون هولو، المنحصر في نمط، والمحروم من شراهة بلزاك المدهشة أمام الحياة، التي لم تتحمل التقمص، لأنها لا تشبع إلا بتحولها إلى متخيل؟ إن النمط يقلص الشخصية...

أيمكن أن يكون تآلف الروائيين مع الشخصيات هو الذي سمح بانتشار الرواية الروسية؛ وبالمرور من جوجول، وهو روائي أنماط، إلى تولستوي؟ لاسيما وأن الخيال الروسي تجاهل نماذج الإنسان المتفوق الأوربية، خاصة نموذج الحكيم الملحد. فلم ينظر تولستوي، ودستويفسكي، لا للمجتمع البورجوازي،

ولا للأرستقراطي، ولا للطبقة العاملة (التي كانت بالكاد قد ولدت، في روسيا) بأعين الروائيين الغربيين؛ ولم يتمسكا بمتخيلهم كواقع، للواقع. فقد استبعداه تماماً، وخاصة وجهة النظر التي طرحاها بالرواية، وهي الروحانية.

والمسافة التي تبدأ من راستنياك إلى راسكو لنيكوف ليس بها أي غموض؛ ولكن من بعد راسكو لينكوف، أخضع دستويفسكي النمط للشخصية بشكل قطعي، معلنا الحق في اللاعقلية والاندفاع، فألبس أبطاله شياطين التبدلات، بدءاً من الفكرة المتسلطة عند كيريلوف حتى البر السامي عند إليوشا. وقد ترك الافتتان، في مذكراته، أثره البليغ؛ فلم ينشغل بخلق متحدث رسمي، حتى حين تحدث ستافروجين أو كبير المحققين باسمه ـ وإنما بأن يخلق، فيما بين الأفكار والشخصيات التي فتنته، العلاقة العاطفية التي خلقها بلزاك بين الطموح وأبطاله الطموحين، تلك التي لم تعد أوربا تتمسك بها. وعرف دستويفسكي التعبير المشتعل الذي جاء به كل فكر ديني لشخصية ما ـ لذا فلو لم يكن قد تهيأ للاعتبار الذي ناله راستنياك من نابليون، فهو قد تهيأ للاعتبار الذي ناله ميشكين من المسيح.

وأمكنه المرور. وعلى حين كانت رواية «موت إيفان إيليتش» مسيحية في جوهرها، حكم تولستوي على «الرجال الأقوياء» في باريس ولندن بغير أن يلجأ للإنجيل. ولم يعد من السهل النظر لجوليان سوريل وراستنياك بنفس العين، التي رأت راسكو لينكوف. فلم يعد الأمر متوقفاً على ممارسة الإيمان، كما بالرواية الغربية، بل متوقفاً على التشكيك في الواقع والمتخيل عبر الحقيقة. حقيقة المسيح، وكذلك قلق لعقول المتدنية على امتداد الكوكب أمام «القرن»، والفاصل، والذهول الهارب أمام الحياة (النادر بالأدب الفرنسي) ذلك الذي نقله العهد القديم لشيكسبير، وانتقل من لشيكسبير إلى فاوست. ولقد حذفت أوربا «بالممسوسين» و«الإخوة كارامازوف»، وقلما نشرت سرديات تولستوي التي صنعت من كل حياة مدانة، أي من الحياة الإنسانية موضوعها الخاص.

ولكن هل رأت أوربا في آنا كارنينا شخصية من عند بورجيت، مرتبكة للأسف؟ وهل اعتقدت دائماً أن فكرة الحب التي تكونت عبر تولستوي، واحدة من أكثر الأفكار مأساوية بالأدب، ولدت من التفكير حول الزنا الاجتماعي؟ وأن البابازوسيم والأب سيرج، كانا هم قساوسة تور؟ وأن الحياة صنعت مما نراه ماتتخيله؟ ولم يكن لنا بد من أن نكتشف يوماً أن الرواية العظيمة الروسية، هي الرواية الأوربية منظوراً لها عبر الموت.

الهوامش

١ ـ أوجين سو: ماري جوزيف، ١٨٠٤ ـ ١٨٥٧، روائية شعبية فرنسية، من أعمالها: غموض باريس.

٢ ـ بول دي كوك: روائي فرنسي، ١٧٩٤ ـ ١٨٧١، له العديد من الأعمال الروائية.

٣ ـ بيجو لبرون: ١٧٥٣ ـ ١٨٣٥، ولد في كاليه، كاتب وممثل فرنسي.

٤ ـ أوجيني جراندت: إحدى شخصيات بلزاك.

٥ ـ بروبجل: رسام فلامندي.

٦ ـ كاللو: جاك، ١٥٩٢ ـ ١٦٣٥، رسام وحفار فرنسي.

٧ ـ بوفار وبيكوشيه: عمل لفلوبير، يسخر من الحقارة والغباء الإنساني، طبع عام ١٨٨١.

٨ ـ تيوفيل جوتييه: ١٨١١ ـ ١٨٧٢، كاتب فرنسي، رومانتيكي، ثم منظر للفن للفن.

٩ ـ هنري بايل: هو الشهير بـ «ستندال» روائي فرنسي (١٧٨٣ ـ ١٨٤٢).

١٠ ـ جرمينال: إحدى روايات أميل زولا.

١١ ـ أوتي: بيير، ١٨٥٠ ـ ١٩٢٣، ضابط بحري وكاتب فرنسي، عضو بالأكاديمية، له عدد من الروايات.

١٢ ـ باري: موريس (١٨٦٢ ـ ١٩٢٣) روائي، وباحث فرنسي، رحل سياسة، عضو بالأكاديمية الفرنسية.

١٣ ـ تشتشيدرين: كاتب قصصي روسي.

١٤ ـ جوليان سوريل: بطل رواية الأحمر والأسود لستندال.

١٥ ـ جول جونان: ١٨٠٤ ـ ١٨٧٤، ناقد مسرحي فرنسي، عضو بالأكاديمية.

١٦ ـ جريدة المجادلات: جريدة أدبية للأكاديمية.

١٧ ـ أرلكان: شخصية مسرحية هزلية إيطالية، دخلت إلى فرنسا بنهاية القرن السابع عشر.

التوليفة

حينئذ استشعر البعض أن عالم الرواية، الروسية، والأنجلوساكسونية أو الفرنسية، قد كوّن متخيلاً خاصاً. وعت به الثقافة الغربية أولاً ـ وعياً مفروضاً، لا مختاراً ـ بالملاحظة الحزينة بأن عالم دستويفسكي ليس هو عالم بلزاك «موضّحاً بطريقة أخرى»؛ ووعت فيما بعد بوضع كل عمل قصصي مكتوب، موضع مساءلة جذرية من العمل القصصي المصور للسينما. ومضى كل شيء، في مستهل قرننا، كما لو أن الغرب قد اكتشف بأنه كان طول الوقت يخطئ اختيار الخيال.

قرأ فلوبير على أصدقائه الكتابة الأولى «لإغواء القديس أنطوان». وقد حكموا عليها بأنها رديئة وخطابية. «عليك بالعكوف على كتابة حكاية زوجة ديلامار». وهي الحادثة المحلية التي ستصبح بها «مدام بوفاري» ما صارته «الأحمر الأسود» بمحاكمة الإكليريكي برتيه وهي عمل قليل الأهمية؛ لكن بوييه، ومكسيم دو شامب وغيرهما، من الكتاب المحترمين، قرروا أن فلوبير قد كتب هذه القصة، وعلينا التمسك بها. وأظهرت المحادثة التي أعقبت قراءته فضلاً عن ذلك أن انتحار السيدة ديلامار، لم يكن اعتباراً أوليا، ولاقاطعا، في ذهن فلوبير. ولم تتناول المحادثة الأولى الأحداث التي شوشت، وأفزعت خيال أصدقائه يومئذ أو فيما بعد، فلم يكن لها من الأصل هدف حكاية قصة، وإنما

هدف كتابة رواية. «أولاً، أسرّ هو فيما بعد لجونكور، كان عليها أن تكون في نفس الظروف وبنفس الإيقاع فتاة عانساً ولم تمارس الجنس».

ومرت شهور، ووجد نفسه مخطئاً، «فالقديس أنطوان عمل رديء». فما العمل ضد هذا الموقف القدري، سوى الشروع الفوري في كتاب جديد؟ وإرادة الكتابة سابقة بوضوح على الشروع في الحكاية. وهو سبق لا يمر بغير نتائج. فإما أن تكون إرادة المحاكاة سابقة على فعل النموذج، أو أن البعض اشترى المرآة قبل أن يذرع الطريق الطويل، أو أن المزاج في نهاية الأمر (وهنا يفضل القول بالشخصية) أي مزاج الكاتب، قد بحث عن الحياة التي سيعبر عنها. وهو جهل لا يحرِّم إرادة التعبير، لكنه يبعدها بالضرورة، بما أن الهدف الأولي لم يعد بعد إعمال مزاج ما في التعبير عن حياة أو أكثر، وإنما صار نقل كتاب أو كتب. بالإضافة لأن فلوبير، لم يبحث عن موضوع يستهدف قراء محتملين، بل بحث عما سيمكنه من توجيه القارب الذي لم يستطع هجرانه، ولابد له من عقاره، أي وسيلة الخلق. والموضوع، هو الذي يلزم بالكتابة. وذروة المهزلة العقلية، أن هذا الموضوع لم يحفز فلوبير عندما اكتشف عبثيته فعاد إليه كما يعود لجرابه. والأفلام التي قدمت عنه لم تذكّر «بمدام بوفاري» إلا على نحو يسير؛ وذكّرت، بالأحرى، ببعض روايات لجورج صاند. لقد كانت «مدام بوفاري» بالنسبة لأصدقائه القصة الدرامية لواقعة انتحار، على حين أنه تناول موت إمّا كشيء أقل عبثية من حياتها...

إذن، لماذا لم يقرأ أصدقاء فلوبير «مدام بوفاري»، ثم بعد دهر من أعمال النقد التي حفظتها عن ظهر قلب، قبلوا بهوية هذه الرواية وتلك القصة؟ وهي ليست في المقام الأول سوى «قصة» أرادت أن تعبر في آن معاً عن حياة، وعن سيرة (حياة نظر إليها عبر الغير)، وخلاصة هذه السيرة من القاموس، والانتحار من صفحة الحوادث أو الحكاية الشفوية التي ارتبطت بها. وعملية الخلق التي امتدت لتعثر على حياة السيدة ديلامار، والإكليريكي بيرتيه، بدأت من الأخبار

التي أقامت وزناً لموتهما. وموهبة الروائي قد ركزت على المعالجة الجيدة لموضوع جيد. وفي ١٨٥٠ ، لم تكن الحوادث المنشورة كثيرة، وكانت تقص بإسهاب. ومع ذلك كان يمكن ملاحظة الاقتضاب فيها؛ لأن سرد العشرين دقيقة أمر يزيد عن الحد. والحكايات التي كان النقل والتشكيل يظهرها لنا مسلماً بها، دائماً مختصرة. فهي سلسلة من الأحداث تتلخص، ولا تختلق نفسها. ومثل هذه الملخصات الغريبة عن الفطرة التي أسندت لها، ولدت، بالمقابل، من اتفاق عام كما ولدت اللغة التلغرافية. وولد الرسم الصناعي. وافتراض أن بالإمكان أن يصبح المرء روائياً عبر تطوير أخبار الحوادث، يفترض أن بالإمكان إعادة توليف منظر طبيعي لكورو انطلاقاً من خريطة للشارع. لقد هنأ بودلير جويا لإبداعه «مسوخاً قابلة للحياة». وبالقطع فإن كل شخصية هي مسخ قابل للحياة؛ وكل رواية عظيمة بها أكثر من مسخ قابل للحياة، رغم كل خطط المؤلف.

ونحن نعرف مسوخ فلوبير. وهم ليسوا في شيء ملخصات لسيرة السيدة ديلامار، فقد تلمس فلوبير طريقه باتجاه روايته، في هذه المطرزات، وتلمس دستويفسكي طريقه تجاه ستافروجين من خلال التقمصات المتتابعة. وقد بدت الخطة معطاة، لأن البعض طابقها على السيرة أو الحادث الأولي المنشور، وعلى مناسب «المزاج» الروائي الذي أخرج لنا الرواية. فلماذا لم يتوقع البعض من خطة ما الخميرة التي توجد أيضاً في لقاء، وذكرى، وحدث، وهاجس؟ إن هذا ممكن بالقطع، شريطة ألا يدافع عن أن هذه الخطة تحكم فعلياً عمل الروائي.

ومن المؤثر أن خطة «الأبله» قد انقلبت كلية بواسطة دستويفسكي، بسبب مصرع ناتاشا، التي قدر لها أن تقتل ميشكين. وهي لم تنقلب بأقل مما انقلبت الخطة الأكثر طموحاً بالأدب، وهي خطة «الكوميديا الإنسانية»، وقد عرف فيما بعد أن بلزاك كان قد أتم قبل ذلك كتابة النصف الأول من عمله. فكما يحدث بالتصوير، لا ينتسب النموذج والعمل لنفس العالم. ومتخيل الفن ليس إلا تركيب للواقعي. وربما كان لنا أن نظل نناقش هذا المفهوم، لو لم تولد،

وفي بادئ الأمر على نحو ساخر، الرواية المصورة بالسينما. فعلى حين أن الاقتباس المسرحي لم يهذب شيئاً، كشف تحويل الرواية لفيلم عن سر الرواية، كما كشفت الفوتوغرافيا سر التصوير. فالمسرحية قد انتسبت للمسرح، بغير لبس، على حين أن الرواية والفيلم قد طمح كلاهما لأن ينتسب للحياة، على نحو إيهامي على الأقل. بيد أنهما ينتسبان بالفعل للحياة، ولكن ليس لنفس الحياة.

عندما قام جيرار فيليب [1] بدور فابريس دل مونجو[2]، لم ينقل فابريس ستندال، وإنما نقل فابريساً تقزّم في حدود سيرته. فليست هناك مطابقة بين الرواية والفيلم، وإنما بين الحكاية التي يبدو أن الرواية تحكيها والحكاية التي حكاها الفيلم. والحال أنه، ليس بالإمكان تقليص شخصية روائية لحدود سيرتها، بأكثر من تلخيص رواية لحبكتها. ولكن ظهور فابريس، بوجه حقيقي، هو وجه الممثل، كشف لنا أن تأكيد السينما وحلم يقظة الرواية متغايران إلى حد بعيد.

وعندما يصوّر فيلم مأخوذ عن رائعة من الروائع الناجحة، لا ينشر معدو الفيلم المروي الرائعة، وإنما ينشرون رواية شعبية «عن الفيلم»، حكاية للفيلم أمينة على قيمه العاطفية، والدرامية، وعلى قصته هو.

وستندال، والمتخصصون في الرواية ـ الفيلم الذين أعادوا في كل بلد كتابة «الراهبة»، قصوا كل حكاية فابريس والسانسفيرينا[3]. ونحن نتساءل ما إذا كان ستندال قد فعل ذلك بموهبة أكبر؟ فهل لسينمائي حاذق، هيتشكوك على سبيل المثال، أن يقص هذه الحكاية بأفضل من ستندال، مع الأخذ في الإعتبار بتفوق الصورة في الشرح؟ وهل لمنافس لسيمنون [4] ألا يكتب رواية عن فيلم لهتشكوك باقتدار؟ لذا فمهارة ستندال لها مكان آخر.

وحتى لو كان السينمائي أهلا للعمل الروائي. فبالإمكان تفضيل «الملاك الأزرق» على «المعلم أورنا»، لكن فيلم ستيرنبرج هذا ليس مختلفاً عن الرواية،

بأقل من اختلاف مارلين عن لولا لولا. وألوان المتخيل لا تصمد أمام صورة الحياة، وأمام التقمص الملخّص لشخصياته. فعبقرية الروائي في الجزء من الرواية الذي قد لا يعود للحكاية. وعبقرية السينمائي أيضاً. ولكن ـ كما بالحياة ـ ليست هذه هي تلك.

لنقرأ آنا كارينينا بعد مشاهدة الفيلم الذي مثلت جاربو دور بطلته، ثم، بعد مشاهدة الفيلم الذي مثلته صامويلوفا.

إن الإعداد الأكثر تبسيطية قد أبرز ما سترته البداهة، فهذه الرواية هي حكاية حب، عبر السيرة الذاتية لبطلتها. فإذا كان علينا أن نعطي فكرة عن آنا كارينينا لمحاور لم يقرأها، فسوف نلخصها على هذا النحو. ومع ذلك، فإذا لم نضف شيئاً، فإن محاورنا سوف يعرف قصة السيدة كارينينا، ولكنه لن تكون لديه أية فكرة، لا عن عبقرية تولستوي، ولا عن طبيعة كتابه.

وهاوي السينما، الذي قرأ خلاصة أمينة، ورأى عدداً من الأفلام لكلارنس براون أو ألكسندر زارخي، ورأى جريتا جاربو وصامويلوفا في عدة أدوار، سيكوّن عن الفيلم فكرة أقل غموضاً، فاللغة يمكنها أن تحكي حكاية لا أن تؤدي سيمفونية.

وفي الماضي، تأكدت، عبر الروائيين الطبيعيين، الرواية التي كان بمقدورها الإمساك بالحياة في مدى قصير. ومن هنا جاء تعبيرهم: شريحة الحياة. ولكن لا توجد شرائح حياة، وإنما فصول.

وسواء كانت السيرة الذاتية متوهمة أم لا، وكان الموضوع «إلواس الجديدة» أو «مانون ليسكو» لم تعد الرواية مطابقة للحكاية، وللقصة المحكية، أكثر من عدم انطباق فراغ المنظور على العمق. ولم يكن بمقدور المخرجين، كلارنس براون وزارخي. بأكثر من تولستوي أن يتطابقا مع زمن الحكاية وهما لم يرغبا بالطبع في حصر نفسيهما في الحدث، فابتدعا منظورهما الخاص، بما أنه ليس

في مقدور السينما أن تنسخ منظور تولستوي. ولكنهما ابتدعاه عبر ابتكار منقذ، لا عبر الوسائط المضاهية للبلاغة والحوار أو الخيال ـ ولا حتى الرسوم التوضيحية.

وبمجرد التقطيع، اختفت عبقرية تولستوي؛ هذا التقطيع الذي أبقى بالضرورة على حكاية آنا. بادئ ذي بدء لأن الروائي عبر من السيرة التعريفية إلى الحياة الداخلية بحرية، على حين أن هذه الحياة الداخلية، في لاعقليتها، صارت أقل إدراكاً بالسينما، وكان اللجوء للتحليل، واللجوء للتعليق، تصرفاً طفولياً. فالرواية طرحت علينا متخيلها كما طرحت علينا الأبطال الذين عهدت لنا بتخيل وجوههم ـ أولاً ... وقبل كل شيء، طرحت نفسها كعمل شامل مستقل، على حين أن الفيلم حاول أن يطرح نفسه كإيهام. والعلاقات بين عناصر رواية ليست نفسها التي بين عناصر الحياة؛ وليست كتلك التي بين عناصر فيلم. فالقصة المكتوبة والقصة المصورة، تدمران، عبر اقترابهما من بعضهما، إيهامية كل منهما. وحتى الآن، لم يصل الفيلم لتحويل القدر المكابد إلى قدر مسيطر عليه، كما بالأعمال العظيمة الأدبية. فإذا تمكن من الوصول لذلك، فلن يكون ذلك عن طريق إعداد رواية.

وهذا التحول طرح على تولستوي العبارة المكتوبة في بداية النص التي هددت آنا على طول الكتاب: «إنني أنا الذي أقيم القصاص، قال الرب.» وعلاقة الرواية مع هذه العبارة تمثل حدود كل إعداد. لقد أمّل كلارنس براون في مضاهاتها بزيارة الطفل، اعتماداً على موهبة جاربو؛ ولم يحاول أي من المخرجين أن يعبر عن الإعصار الذي دار في نفس آنا، عندما خسرت لعبتها المروعة، لأنه لم يكن معبراً عنه بأفعالها. ولم يكن تحليلاً لمشاعرها، وإنما كان صلة بين هذا جميعه وبين قدرها. وتجانساً أو تنافراً جوهرياً بالرواية، يتعذر نقله. فما الذي كان مفقوداً في الإعداد الأفضل؟ إنه تولستوي. فالصور المؤثرة لا تكفي لإعطاء الحب نبرته الخالدة. «إنني أحتفظ بالقصاص». وتولستوي

الحقيقي، هو مالم يمكن تغييره، بعدما تم تغيير كل شيء. فآنا كارينينا غير قابلة للتفكيك. ليس لأنها تتشبه الحياة، ولكن لأنها لا تشبهها. فلماذا لم يصور أحد ماحكاه تولستوي بما أنه حكي كل ما حدث؟

إن ما تم تصويره ليس أبداً ماحكاه، وماحكاه ليس أبداً ماحدث.

ونحن ننظر للقصة، بواقعية متضمنة، كما نظر البعض للتصوير، بواقعية متضمنة في ١٨٥٠ ، فحدثت الإيهامية بسهولة. وكل عرض كان بمقدوره أن يصبح في التصوير، ما صاره أمام مرآة، وكل تتابع أحداث كان بمكنته أن يصير، بالأدب، تطوُّر ملخَّصه. ومن «مرآة تتجول على طول طريق»، وهو تعريف للرواية أعاره ستندال لسان ريال[٥]، حتى «الطبيعة مرئية عبر مزاج ما»، وهو تعريف نهاية القرن، مرت الرواية من مرآة أمينة إلى مرآة مشوَّهة. على حين أن الأمر لم يكن تشويها، وإنما تشكيلاً، أي ابتداع تناسق آخر. وقد رأى القارئ، في الروائي، المؤدي لقصة يحكيها، بسبب صورة لها قوة البديهية، هي صورة الموسيقي الذي رآه كل إنسان يؤدي الجزء المسند إليه. ولقد بطلت البديهية عندما سألتنا الكاميرا: ماهي التوليفة؟

وغني عن القول أن السينمائي لم يقدم، عبر تتابع الصور أيا كانت، مشاهد السيناريو، بأكثر مما لم يطور في مقاطع أيا كانت، الحلقات الموضحة بخطة بوفار. وحتى في الإعدادين المأخوذين عن آنا كارينينا، لم يكن السينمائي عازف كمان، وإنما أوركسترالي مقيَّد، وفي كل مرة حاول البعض إتمام عمل لأستاذ لم يتم بسبب الموت، تواجد الفراغ أو المحاكاة. ومن المفيد فضلاً عن ذلك، أن يكون الزائف المنتشر بالفن، نادراً بالأدب، في حين أن المقلِّد الساحر قلما التقى بنفسه في المتحف. وعلى الرغم من أوسيان[٦]، لاتوجد مسرحية مزيفة لموليير، ولاشذرة مزيفة لراسين ...

ونحن نتحدث عن العنصر النوعي لرائعة ما ، ذلك الذي ينتسب لشموليتها

وما أسماه البعض موسيقى، ورائحة، ومجموعة ألوان، أو أي كلمة أخرى إيهامية ـ كما لو أنه قد استنسخ، لو أن له نموذج. وبموضع ما، بمتخيل ستندال، تواجدت بارم غير تلك التي أنتجها. وقد مات بغير أن يكتبها، وقدر له أن يحمل معه راهبة بارم، وبنفسجات المقبرة.

بيد أنه لم توجد راهبة بارم غير مكتوبة، كما لم توجد سيمفونية خيالية أو نموذج للوحة تكعيبية. والكتاب هو محصلة تفاعل، لسلسلة من الأجزاء، أحياناً محكومة، وأحياناً عفوية، يردد كل منها نفسه؛ فيجد فيها الروائي العظيم التناسق الذي ينتسب له كنبرة صوته. وستندال، وتولستوي لم يبدعا أفضل من آخرين حبكتهما، ولم يحكيا على نحو أفضل قصصهما. فاعتبارات الحبكة والحكاية تطبق على الروايات الحكائية، وخاصة، الروايات البوليسية) والإبداع لا يبالي. وحتى لو تخلى عالم البقاء يوماً عن ستندال، فهو لن يحتفظ لنا بقصة برنيه ولا حتى بقصة جوليان، بل سيحتفظ «بالأحمر والأسود». ولا بقصة الأمير أندريه، وإنما «بالحرب والسلام». فليس بها قسمة أو توليفة جزئية.

الهوامش

١ ـ جيرار فيليب: ممثل فرنسي.

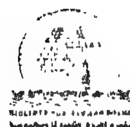
٢ ـ فابريس دل مونجو: بطل من أبطال روايات ستندال.

٣ ـ السانسفيريا: بطلة رواية راهبة بارم لستندال.

٤ ـ سيمنون: جورج، ولد في ١٩٠٣ في ليييج، مؤلف بلجيكي لحوالي ١٥٠ رواية بوليسية باللغة الفرنسية (ترجم إلى ٩٠ لغة)، وهو مبدع شخصية القوميسير ميجريه.

٥ ـ سان ريال: مؤرخ فرنسي، ولد في شامبري (١٦٣٩ ـ ١٦٩٢).

٦ ـ أوسيان: شاعر غنائي اسكتلندي من القرن الثالث، طبع ماكفرسون في ١٧٦٠ تقليدا لأغنياته، ولم يطبع النص الأصلي لها إلا في ١٨٠٧.



القاموس

تكونت الغيوم حول العالم المتنوع الذي عيّنه البعض كعالم للرواية، حيث اختلط زمن بروست أو جورج إليوت[1] مع الزمن المغشي عليه لدستويفسكي، وحدود القصة و«ذكريات الضريح الآخر» بمغامرات «الفرسان الثلاثة» و«أسرار باريس»؛ ومن كل هذه الغيوم انطلقت بديهية مؤداها أن مقدرة الخلق الروائي لا تمتزج مع مقدرة العرض، بل تحكمها. لقد قدم المتخيل الشفوى للمسرح الحدث عبر العرض المسرحي؛ وحاولت السينما، وحاول التليفزيون تقديمه بوسائل أخرى؛ لكن على الغرب، أن يصبح واعياً بمتخيلة الروائي، وبما تعارض معه في ورثيه المحتمل، «المسموع المرئي».

وكما ولدت عبقرية الراعي جيوتو بالأحرى في تأمل اللوحة الجدارية لسيمابو[2] لا في مشاهدة خرافة، ولدت عبقرية الروائي أمام مقدرة على الخلق، تحول فيها التخطيط الأولى الذي يحكي حكاية زوجة ديلامار إلى «مدام بوفاري». .فلماذا صارت هذه المقدرة مقدرة أدبية بالضرورة، عندما لامست العبقرية؟ إن مقدرة التصوير لفيكتور هوبجو-لم تصل به لأن يصور «بوز» نائماً؛ ولم تأخذ السيدة ديلامار بيد فلوبير باتجاه لوحة، عكف على رسمها. ويمكن تخيل ما يمكن أن تثيره هذه السيدة لدى جيريكو؛ بسبب لوحة المجنونات.. لا لأن جيريكو عرف على نحو أفضل من فلوبير كيفية استخدام الألوان، وإنما لأن

إبداع چيريكو جاء من حوار مع المتحف، لا مع المكتبة؛ ومع عالم الفن، لا مع عالم الكتابة. أفلا يكون الرسام بالأحرى غير وارد وجوده هنا؟

وإذا لم يلجأ البعض إلا فيما ندر للتعبير الفني عبر المفردة الدينية، فذلك لأن كل إنسان مؤمن يتعامل بشكل واضح مع حضور العالمين المتمايزين كقطبين متباعدين، بأكثر مما هما متصلين، وهما عالم «العصر»، وعالم «الله». فالرسام إنسان يتحقق عبر المتحف قبل أن يكون إنساناً يصنع صورة تصفية لهرّته. وقد استثمرت الرواية، واستثمرت المكتبة بلزاك قبل أن يلتقي بالنماذج المفترضة لراستنياك. وهذا المتحف، وهذه المكتبة، الواقعيين والخياليين، هما كعالم الله، مقوّمين في مواجهة العصر. والكاتب لا يكتب كتبه، في الإطار الذي كتيب فيه البعض الخطابات؛ فهو إنسان العالمين المترافقين. ولا يمكنه التحرر من أحدهما، لأنه كابد القدر الإنساني، وسيموت حتي لو عاش عمله؛ ولا يمكنه بنفس الشكل التحرر من الثاني، لأنه نداءه الباطني قد ولد به. فإذا وجدنا في الحوادث أصل الكثير من أعمال الحبكة، لا مدخلنا إلى كتاب عظيم، فذلك لأن التخطيط الأول للروائي قد ولد في عالم الكتابة. وأن تشبه «الجيوكندا» موناليزا أم لا، فهي تشبه اللوحة. فالإبداع ينقب، ويصفي، وينقّي. إذ يوضح كوبو أو يستبعده بحسب متطلبات السياق الروائي للهراوة الثقيلة. والعالم الموازي للفنان ليس بالمرة العالم الموازي للفن (بالأمس، كان العالم الموازي للجمال)، كما يريده الجماليون، بل هو عالم إلهامه؛ فلا شيء يساوي العبقرية في العديد من الفنون. فالصورة النصفية لأمرأة أحبها البعض تقود إلى الرسم ـ والنموذج، وإلى التقبيل؛ فالإلهام الفني لم يولد من الانفعال الحادث أمام عرض، وإنما أمام نفوذ. وهنا، يتساوى من يخلق الحياة عبر الكتابة، مع الرسام، فالكاتب ليس مستنسخاً للعالم، فهو لديه ما يناظره.

والرواية تنتسب للحياة أكثر من أي فن آخر حتى السينما؛ فقد تعرف الشعر على استقلاله، من اللحظة التي شاء فيها أن يكون شعراً. لكنها أخفت

استقلالها الذي يعثر لها أحد على إسم له. فما سعى إليه أي مؤلف، قبل أن يحكي قصة السيدة دي كليف أو قصة كوبو، هو أن يكتب رائعة؛ ولا تسمح لنا مفرداتنا بتعيين هدف الفنان إلا من خلال طموحه. ومن المؤكد أن الفنان (وغير الفنان، لو كان حاذقاً) بإمكانه أن يحكي ذكرى، ويرسم، أيضاً على سبيل التذكار، صورة لآزور أو منظر بومباي. لكن المجال المشترك لكل هذه الصور وكل هذه المناظر ليس هو المجال المشترك للوحات تيتيان وللوحات البدائية؛ وكل الحكايات، وكل الرسائل، التي كانت للسيدة سيفيني[٣] لم تتجمع في المجال الذي تلتقي به «الأوريستية» مع «الكوميديا الإنسانية». فما سعى له الفنان: هو الخلق. وهو ما ستمضي فيه السيدة ديلامار، إذا لم تفعل «سانت أنطوان»! وبالموسيقى يحدث بسهولة مثل ذلك؛ ولكن يحدث بشكل أقل، بالفنون التصويرية، التي شخّص فيها البعض دائماً على وجه التقريب، عملية تنفيذ نموذج بالرواية، كما بالتصوير. وهو نموذج على الرغم من وجود الموسيقى والشعر، وعلى الرغم من الاستحالة الفعلية، لترجمة هذين. فالقصيدة تستعصي على كل ترجمة كما تستعصي الرواية على ترجمتها لفيلم.

فالباليه الذي يتخذ نجومه من جيرفيز وكوبو ربما كان له أن يصير شعبياً، ولكنه لن يكون أبداً باليهـا، ولن يدعو للإعجاب الذي يلهم به الرقص. وهذا الذي يستلهم الحكاية الأدبية الأكثر أمانه للواقع أو الأكثر غرابة عنه يأتي من بلوغه، اعتماد على نفسه، مجالاً ذا طبيعة أخرى. وهناك المجادلة في كل واقعية؛ ولكن لا شي[٥] بمقدوره أن يلغي أن قاطع أحجار لدى كوربيه قد حقق قيمته من كونه لوحة، في عالم التصوير؛ وليس من كونه قاطع أحجار، في عالم الأحياء.

ولو أن رواية لبلزاك كانت قريبة من رواية لوالتر سكوت أكثر من اقترابها من «قضية شهيرة» فذلك لأن الإخراج و الفيلم شأنهما شأن الرواية التاريخية والرواية البلزاكية، حاويين وحصريين و قد جاء التصوير من الصور، و النحت،

من التماثيل والرواية من الحكايات، والسينما، من الأفلام.

ولا تحسب اللوحات التصويرية (أو غيرها)، مهما صورت، في الوجود الجمعي للوحات فحسب؛ فاللوحات، والتماثيل، والحكايات، وأعمال الدراما، والأفلام، هي قبل كل شيء في الوجود الجمعي للخلق الإنساني لكونها أدوات اصطياد للمختيل، بما أن الإنسان قد ابتدع الأساليب من أجل المتخيل، قبل أن يخضع هذه الأساليب للواقعي. والفنون تبدو لنا مشابهة لأنساق؛ والواقع مشابه لمجال نظام مجهول. ونحن محتوون في عالم لا نهائي التنوع كأشكال الأشجار ومقعد كالمخ. ونحن لا نعبِّر عن التنوع إلا في حدود ما اخترنا التعبير عنه. والإنطلاق من هذه التعددية ـ هذا المجال ـ والعودة منه بنظام (لا الإنطلاق من نظام آخر، تم تدميره) سيكون أمراً لا مثيل له. فابتدع اللوحات، والأبيات، والأنغام، عليه أن يحاورنا بقدرٍ أكبر من ابتداع القبر. ولكي تكون حضارتنا هي الأولى في إدراكها لنفسها، فليس لها أن تكون أقل من ذلك.

لم يبدأ رامبو بكتابة رامبو غير محدد الملامح، وإنما بدأ ببانفيل[٤]؛ وهو نفس ما حدث إذا غيرنا اسم بانفيل، لمالارميه، وبودلير، ونرفال، وفيكتور هوجو. فالشاعر لا يُخضِع إلا متشكل، وإنما يُخضع الأشكال التي يعجب بها. والروائي كذلك. فقبل أن يصل إلى الكوميديا الإنسانية، ويشتبك مع الشخصية، اشتبك بلزاك مع رواية زمنه. حدث له هذا مع والترسكوت، ودوكراي ـ دومينيل، وآخرين، ثم دخل العديد (من مشاهد الحياة الخاصة) إلى عالم «الأب جوريو» لا إلى عالم مالكه القديم الذي حطمته بناته. فالخلق ليس ثمن انتصار للروائي على الحياة، وإنما على عالم الكتابة الذي سكن به. ومن «أوراس» سانت أوبان»[٥]، إلى «لورد رهون»، لم يأت فيدوك بفوتران، لكنه أتى ببعض مصاصي الدماء. فالمبدعون يرون عبر عوينات إبداعهم.

وقد اندهش البعض مراراً من أن الملاحظة، الناجعة إلى هذا الحد بالنسبة

للإيهام وللتظليل، ضعيفة لدى بعض المبدعين العظام؛ والأكثر من ذلك، أن مثل هؤلاء الملاحظين من الطراز الأول، كلابروبير، على سبيل المثال، بدا أنهم يحاصرون عمداً عملهم. وجول رونار[٦] لم يكتب «الكوميديا الإنسانية». فالدور الذي لعبته المكتبة فيما قبل يبدو أشد أهمية من دور الانتباه؛ بل هو أكثر أهمية عندما يشرع الروائي في إضافة كتبه، المنشورة أم لا، إلى الكتب الماضية. فمخطوطة «الكوميديا الإنسانية» لم تلعب دوراً ضعيفاً في «مدام بوفاري».

ونحن لم نستنتج ذلك بوضوح قبل أن يدمر الإعداد السينمائي الإيهام المنطقي للخطة المسبقة. ففهم إبداع الروائي هو فهم أن الروائي قد نفّذ أيضاً مالم يدركه. فالخلق الذي منح الوجود لرواية يلتمع بمقدمه ما هو مدرك، وعلى حدوده، كسمكة قائدة. وبمقدورنا البحث عن تماثلات رواية عظيمة عبر مطاردة أو مغامرة، وليس عبر نسخة منها بالتأكيد. وقد أكدت لنا السينما أن عبقرية الرواية تتجاوز موضوعها بنفس الطريقة التي تحدث بالقصيدة. فكيف كانت «الإخوة كارامازوف» حكاية جريمة قتل ونتائجها، ولم تكن «بوز النائم» حكاية مغامرة روث («وروث لم تكن تدري ماذا أراد الله منها...») ؟ وكيف كان لدستويفسكي أن يعرف ما سيقوله أو يفعله إليوشا، على نحو أفضل من معرفة فيكتور هوجو بدعاء بوز ، الذي سوف يكتبه؟

و لم تتشابه «مدام بوفاري» و لا «آنا كارينينا» مع الحوادث التي ولدن فيها بأكثر من تشابه حقل من الشعير مع زكيبة الحبوب التي بذرته. لكن تخطيط العمل العظيم، الذي لايختلط دائما مع نقطة البدء، يحرر الحياة من غموضها اللامحدود. فالأشكال الهلامية المقربة تكف عن التواجد في أعين الصيادين. لا لأن إرادة الخلق تأتي ببنية للعالم جاهزة، بل لأنها تصفّية على نحو متعاقب، وتتغير مصفّاتها بحسب حالات العمل كما تتغير حدقات القطط بحسب حالات الظلمة. وتصبح ما أسماه ديلاكروا بالقاموس. فالفنان قد أكتشف أن العمل الفني هو وسيلة بحثه. والعالم لا يخاطب الروائي، بل يجيبه. والخطة،

والخط العام، و«الرسم الضبابي» هي أشياء حافظة في أغلب الأحيان (ليس دائماً، خصوصاً عند دستويفسكي..) لكن المطاردة تطورها بأقل مما يغذي فن الروائي، تعقيد عمله، الذي يتزايد إحكامه عبر تجربته نفسها، وعلى نفس النو الذي يعثر به المصور فيما حوله على الأشياء المستدعاة بواسطة فراغات طبيعتها الصامتة، يعثر الروائي على الأحداث التي يدعوها بذور شخصياته. بالأحرى لكي يتمثلها لا لكي يدرجها. بما أن هذا التمثل يوجه ويرقّي العمل، من المحاكاة المفترضة للنماذج حتى الاستقلالية المفترضة للمخلوقات. ولا يوجد بلزاك خالص لم يمر من «السيدة برني» إلى «الكوميديا الإنسانية». ولا أي رامبو خالص مر من لا شيء إلى «القارب السكران»؛ لقد حاكى بانفيل لأن كل خلق هو بداية العمليات حول الأشكال. ومهما كان ما يدين به بودلير لفيكتور هوجو، فهو لم يدن له مثل «إمشيان»[٧]؛ ومهما كان يدين للإشعاعات الصفراء؛ فهو لم يدن لها كما دان لها فرانسوا كوبيه؛ لكنه مر من هنا. وبالرواية كما بالتصوير، ينتهي المبدع بعبقريته، ويبدأ بعبقرية الآخرين. فهو لا يغزو عالم «الطبيعة» وإنما عالم الإبداعات. «يوجد أطفال بلا هوية، قال ديجا، ولا يوجد طفل بلا أم».

والإيهامية الأكثر قوة، والأكثر حداثة قبل كل شيء، بدت دائماً واقعاً، ولقد وعينا بذلك من صمت السينما، أمام الأفلام الناطقة. لقد اكتشفنا الطريقة المعقدة التي تنتسب بها الروايات بعضها لبعض أكثر من انتسابها لتاريخ للسرد، فبقدر ما بها من انعكاسات لأفعالنا ولأحاسيسنا، بقدر ما بها من «الواقع». كأعمال المتحف. وكل سرد أكثر قرباً من أعمال السرد السابقة عليه عنه من العالم الذي يحيط بنا؛ والأعمال المتفرقة، عندما تتجمع بالمتحف أو المكتبة، لا تتجمع عبر علاقتها بالواقع، وإنما عبر علاقاتها فيما بينها. فليس للواقع أسلوب بأكثر مما به من موهبة.

ونحن نطلق تسمية الواقع على نظام العلاقات الذي نسبغه على العالم ـ

في أوسع الإحاطات الممكنة، والخلق بالفنون التشكيلية، وفنون اللغة، يبدو أنه النسخ الأمين أو المثالي لهذه العلاقات، في حين أنه قد تأسس على علاقات أخرى، تارة، بعناصرها التي فيما بينها، وتارة أخرى بإطارها ـ الذي هوليس العالم وليس الواقعي ولكنه عالم الفن، فهو زمن ليس بالزمن، وحيز ليس بالحيز؛ فهو المكتبة أو المتحف، والرواية أو التصوير. ولابد من إبهام منطقي مثبَّت بجسد ليرى، بالمتحف الخيالي، عالماً مزينا، وبالمكتبة، قصة المغامرة الإنسانية. بما أن الخلق، المماثل للسوائل، التي لا تتخذ شكلاً إلا عبر الوعاء الذي يحويها، يبدو لن عبر الأشكال التي يتخذها، وهو يظهر لنا كذلك عندما نهتم بعدم تشابهها، لا بتشابهها، أي بذلك الذي يفصل «مدام بوفاري» عن كل نموذج ولوحة، وكل صور فوتوغرافية، ويفصل «المدرعة بوتومكين» عن كل انتفاضة بحارة.

لكن الكُتّاب والمصورين استوعبوا الإيهام ـ المنطقي بنفس المستوى تقريباً الذي استوعبوا به الجمهور والنقد. فليست نظريات فلوبير، ودستويفسكي أو رامبو، ولا حتى ما قيل في «قلبي عارياً»، هي التي كشفت لنا آلية عمل المبدع؛ بل هو ما توارى عن فلوبير في «مراسلاته»، وعن دستويفسكي في «مذكراته». وهو أيضاً نشر كتابات المراهقة، التي استبدلت خبرة الخلق بالمنطق، وأرتنا أن طريق تعلم الروائي يظهره كما لو لو أنه بطل «رواية تعليمية»، وليس بالمرة كحرفي، أي «كوليم مايستر»،(٨) لاكنجار. فليس الجهل هو ما حمل القرن التاسع عشر لأن يخطئ تقدير دور المكتبة السالفة؛ بل هو أولا إعتقاده بالتأثرات كما لو أنها النماذج، على حين أننا تعاملنا مع التأثر على أنه المادة الأولية، وعلى أنه مراهقة الإبداعية؛ فبغير عوالم الأشكال، لن يولد الفنانون الأكثر أصالة من العوالم الضبابية.

الهوامش

١ ـ جورج إليوت: اسم مستعار لماري آن إيفانز (١٨١٩ ـ ١٨٨٠)، ولدت في أربوري، روائية انجليزية.

٢ ـ سيمابو: جيوفاني جو التيبري، ١٢٤٠ ـ ١٣٠١، رسام ومعماري أيضا كان بشيرا ورائدا لجيوتو، له أعمال باللوفر.

٣ ـ السيدة سيفيني: ماري رابونتان ـ شانتال، ماركيزة، ١٦٢٦ ـ ١٦٩٦، ولدت بباريس، كاتبة، من أعمالها: «رسائل»، كتبت لابنتها كونتيسة جرينيان وأعمال أخرى.

٤ ـ بانفيل: تيودور فولان (١٨٢٣ ـ ١٨٩١)، ولد في مولان، شاعر فرنسي، له العديد من الدواوين الشعرية.

٥ ـ سانت أوبان: عائلة من الحفارين الفرنسيين: شارك (١٧٢١ ـ ١٧٨٦)، وأخوه جابرييل جاك (١٧٢٤ ـ ١٧٨٠)، وأخوهما أوجستان (١٧٣٦ ـ ١٨٠٧).

٦ ـ جول رونار: ١٨٦٤ ـ ١٩١٠، كاتب فرنسي، ولد في شالون بإقليم الماين.

٧ ـ ريشبان: جان، ١٨٤٩ ـ ١٩٢٦، ولد بالميديا في الجزائر، شاعر فرنسي، عضو بالأكاديمية الفرنسية، له عديد من الدواوين الشعرية والأعمال المسرحية.

٨ ـ ويليم مايستر: رواية لجوتة من جزأين.

مهن هاذية

عاش فلوبير مع مكتبته كما عاش فيكتور هوجو مع جولييت دررويت[١] وكانت هذه المكتبة، حينا هي الأعمال التي قرأها أو أعاد قراءتها من أجل عمله الذي يقوم به؛ وحينا، صرحاً للآلهة un Olympe . فلم يعد الأمر بعد مسألة استشارة كتاب، وإنما استعادة حواره مع ماهو فوق الطبيعي. لكي لا يغشي بصيرته الموتى العظام. وقد انطبقت تفضيلاته على الأعمال أكثر من انطباقها على البشر. فلم يخلط فريديريك لوميتر[٢] مع روي بلاس[٣] الذي أعجب به فقد كانت المكتبة في أعين الكلاسيكيين مضاهية طوعاً لمستوى الحضارية الذي عبر عنه راسين، وكانت الحياة في نظر فلوبير، مضاهية كرها لهوميروس وسرفانتس.

وبكتابته «سالامبو»، لم يحاكم شخصياته، التي لم تكن أبداً شخصيا. فقد انتظر من كتابه سلسلة من اللحظات الشعرية، كما انتظرها من أشباح أول محاولة «لسانت أنطوان» . والتاريخ يعج باللحظات العجيبة.

لكنه عندما حلم بقوادس كليوباترا، لم يقسارنها بزبائن كروازيت؛ وعندما حلم بسرفانتس، قارنه بشارل بوفاري، ولم يستطع الدفاع عنه. فهل حاكم يونفيل دائماً بالرجوع للأوليمب؟ إنه منتقم أكثر منه روائي (فلماذا؟)، هذا

الرجل الكريم، الثمل بالإعجاب، لم يتمكن من تأليف شخصياته المعاصرة إلا على الإحتقار. وهذا المذنب لإبداعه هوفير، أقام العدل بخلقه لبورنيسيين.

في زمن «مدام بوفاري»، لاحظ بحزن أن «عليه أيضاً أن يحب شخصياته»؛ وبعد ذلك بأعوام، كتب بمرارة عن الشخصيات المقبلة: «وسأمرغهم جميعاً في نفس الوحل ـ بالتساوى». وهو عدل عرفت الطبيعة فيه الحيادية؛ تلك الحيادية التي لم يكن وزنها هشاً في الصراع بين الطبيعيَّة والرومانتيكية، لأن الأولى طرحت إنسانية جاهزة ربما تكون قد آمنت بها، لكن فلوبير لم يؤمن بها إلا حين كتب الروايات الحديثة. فهل من السهل خلف خمسين شخصية بلا شخصية واحدة «إيجابية»، وبغير معرفة بها تقريباً؟ لقد سممه حواره مع الكتابة لدرجة أن عمله بدأ مع «القديس أنطون» كمرتع لقاموس الهرطقة، وانتهى مع القديس بوفار كمرتع للمكتبة، فقد نسخها!...

ووجد فلوبير فى الخط من قيم الأشياء الفيروس القوي الذي وجده كتاب آخرون في السخرية؛ ووجد فيه مع ذلك عمقاً مبهماً. فهو الروائي الفرنسي الأول الذي أكد عبثية القدر الإنساني، ولم يأت التضارب فيما أكده من الموت، وإنما من عالم الكتابة، الذي أسس سخريته. وهذا، في اعتقادي، ما أسماه بالفن. الأرض الموعودة ـ والسلام.

فلم يعمل النقد فقط على عدم إبراز مواطن التهكم في «مدام بوفاري»، وفي «التربية» العاطفية»، وإنما صارت هذه الرواية الأخيرة كذلك، بالنسبة للطبيعيين، إنجيل الموضوعية. وأمكن الدفاع عن موضوعية «مدام بوفاري». ولم يجد البعض، حتي لدي هوميز، أي مختصر علمي قادر على حد قول: «لم يعد بوفار مؤمناً حتي بالمادة.» لكننا لو قارنا «التربية العاطفية» بمطوطتها الأولى، التي أكملت قبل عشر سنوات من «مدام بوفاري» ولم ينشرها فلوبير، سنرى ما الذى انتظره من أسلوبه برواياته الحديثة، ولم يمكنه انتظاره إلا بها.

والفارق الكبير جداً، برغم استمرارية الأسلوب، فيما بين «مدام بوفاري» و«سالامبو»، لم يأت فقط من استبدال التنقيب بالملاحظة. فأسلوبه المستقر ـ لا أحد من تلاميذه جاء بما يعادل هذا الأسلوب ـ الذي طُبِّقَ على حوادث يونفيل مبرزاً على نحو ساخر ما أسبغه خوار الحيوانات على الحوار الغرامي بين إمّا ورودولف. أعقبه الأسلوب المعاكس، فلم تأت السخرية من العجول، وإنما من الآلهة. لقلد تلجلجت السخرية أمام شيكسبير، وأمام كل المكتبة السابقة على فلوبير. وربما يمكننا هنا أن نتلمس ما سمح له أن يبذل قصاري جهده بخصوص شارل بوفاري كما بخصوص السباع المصلوبة، وأن يراجع على العالم المحزن لأكبر أعماله الخطة الأولى التي شرّعت عاطفته تجاه سرفانتس. فالمجال التجريبي لقيمة راسخ، لنفس السبب الذي يجعله مبهماً. وأعماله السرية أحياناً مثلت الوجود الأقل غموضاً في الظاهر بالنسبة لمؤلف. فعلى هامش العبثية الشاملة، تمدد مجال ناج، هو الوحيد الحقيقي بالمعنى الديني للكلمة. إن جوستاف مريض، لا يهم. وهو لا يستطيع إنقاذ ابنة أخية إلا بتدمير نفسه، فليدمرها. فهل توجد حذوف «بمدام بوفاري»؟ جعلت الشاب مكسيم دوشامب يصل إلي حد السخرية منها! إنه لم يحب ستندال، وقال ذلك. فمن هو الكاتب الآخر الذي كرس من أجل قديس، كتاباً لم يظهر فيه المسيح إلا عند ضرورة إنهائة؟ إن العالم ليس له معنى آخر غير تتابع لوحات «القديس أنطوان»، وأيام فريديريك مورو. ويأخذنا التيار. فالوجود الوحيد فقط لما هو خطابي، ولجناح الكتب. لا شئ أبسط من ذلك، حتى لو ظل يكتب «سالامبو» طيلة حياته، ولو أنه أصبح وريث تيوفيل جوتييه. لكن جوتييه لم يكتب بوفار، ولا «المراسلات». ولم يفعل ذلك ليكونت دي ليل أيضاً. فكيف السبيل إلى التحول لحفار أوبرا، ولسيلليني[٤] صاخب، هذا الكاهن العظيم للفن لعدم وجود أفضل منه؟ فهل لعبقريته أن تفلت من العالم الملغز للكتب؟

إنه مسجون به.

ذات يوم صارت كلمة «بورجوازي» التي عنت بالنسبة للفنانين «عدو الفن» تعني كذلك عدو الشعب، ثم عدو البروليتاريا. ومن هنا، جاء المجال الذي أسلم فيه العباقرة الملعونون عظمتهم للبؤس، حيث طرح البؤس وقارة المفز أمام السيدة برودوم. ولكن قبل أن تكتسب الكلمة التعبير الذي نعرفه، فيما قبل الكومونة، كان فلوبير قد أتي بالفعل بالشخصية، وبكاريكاتير الأسطورة. فالسيد برودوم، لدى هنري مونييه(٥)، لم يكن حتى مالكاً... ولكن لا شيء يظهر بأفضل من المشاهد التفصيلية لمونييه، إلى أي حد صنع فلوبير من البورجوازي مناظراً للفنان الملعون، نما عبر المانوية نفسه. لقد أعطاه فلوبير غزارة لم يجدها شاترتون(٦) لدى فيني(٧)، وسعى وراءها الرومانتيكيون دوما؛ فهذا البورجوازي أشد أسطورية من جان فالجان. وحتى من دون كيشوت، من حيث كونه خلقاً لمتخيل، لا باعتباره نمطاً، لأن هذا المزراب الشهير الشبيه ببرسيفال والفارس - غير واقعي بنفس درجة لا واقعية «الجيوكنده». وهذا الخيالي، عكسه فلوبير بابتهاج بارد في شخصياته، ولكنه حرص على تجسيده - عالماً بأنه مستعص على التجسيد. وقد تجاوز البورجوازي «الرجلين الطيبين»، على نفس النحو الذي تجاوز دون جوان فرتر. ولم يعد البعد الأسطوري حامياً لدون جوان عندما صار «دون جوان موليير». ولا للبورجوازي عندما صار بوجوازي المراسلات، فهل كشف حينئذ عن الخاصية المشتركة لتجلياته المتنافرة، وعن ذلك الذي، آمن به؟ أي عن حقد القيم المحفوظة بجناح الكتب.

فقد أبرز البورجوازي هنا، من خلال التناقض، المعاني التي لم نتبينها، بالنموذجية أحياناً، وبنوعية المتخيل دائماً. لو أن الأخلاق كانت «خضوعاً للجمال»، شريطة التأكيد على أن فلوبير ليس جمالياً، ولم يشأ أن يكون مثقفاً بالمعنى الصيني للأخوين جونكور، فلم يمتلك لوحات ولا تحفاً. وقلنسوة الخرافة التي ناوأ بها البورجوازي مواجهة، راوغ بها الكلاب الأليفة - فهذا الفخ ما توهمه ... إن المكتبة ناجية، لا منتصرة؛ وهي في أفضل الأحوال، الفخ الذي

ربما تصيد فيه العبث الشامل نفسه. والرهان ليس على الأجيال القادمة، ولا على العبقرية، فالجولة القادمة، هي التآخي مع الشفعاء ضد الخرافة المرتدية للردنجوت التي تزاوجت فيها الحماقة والعدم. وكما حدث لدى الجماعات القديمة عندما راح إله بحري ما يستولى على قارتين مجهولتين، راح فلوبيرّ من عالم دومييه يلاحق عبر العصور الرسمين الظليين الساخرِين من شعب من الظلال. ولم توجد مكتبة سابقة تحدت الواقع، بطريقة مثابرة، وعميقة، ولا إرادية على الأرجح، على هذا النحو، سوى مكتبة أستاذ الواقعيين الفرنسيين. وقد كشف عن الرهان الحقيقي، ذات مرة، وصار جلياً لماذا لم يجد عزاء إلا في القراءة وفي رفاق القيد. وقد استشعر القراء دائماً ازدواجية فلوبير؛ ولسوء الحظ، تسرع البعض بإسنادها للبيئة، على حين أنها لم تعبر عن نفسها إطلاقاً عبر معارضة إما بوفاري لسالامبو، الذى هو تمثال صغير لا أهمية له، وإنما عبر معارضة شارل بوفاري للعلاّمة القاطع لاريفيير، وبمعارضة الدمي لمبدعها الحزين. فكل يونفيل تطالب بلا جدوي بكرامة الإنسان. وهي الكلمة التي لم يستعملها فلوبير. وكان من الضروري لسماع النواح الحدادي الذي ذرع المراسلات، أن نكشف عن الفصل الأخير: «إن قلبي يطفح بالجثث كمقبرة قديمة...» ومن طبيعة السير أن تهتم بما هو جذاب. وسيرة فلوبير، تلك التي نتخيلها من خلال رسائله وأصدقائه، وكانت سيرة نمط نهم. و«ذكريات غلام»، لوحة جدارية لطالب خالد وفريد. ألا يعد سرقة لعدة معلم الورشة ولنمائم جونكور، الانتقاص بها من رجل قال عنه جيد «إن مراسلاته كانت إنجيلي»، وهي المراسلات التي نجد فيها قصة موت صديقه من بواتييه، التي تمني جونكور، الذي لم يكن عاطفياً بدرجة، أن تقرأ في خشوع؟ ففي قمة تعاسته، وفي مواجهة الموت، اخترع أن يطلق على نفسه تسمية «القديس بوليكارب». وأخشى ألا تكون قد أطلقت عليه التسمية طيلة حياته، فمزاحاته وعقده كانت قريبة الصلة لجوتييه. لكن جوتييه قد وجد بالطبع في شخصيته،

أهم عمل له. على حين أننا لو خلصنا فلوبير من غطاء رأسه، ومن قصصه المنسوجة، ومن دماه التي لم يذبلها قرن بأكمله، ومن الأسطور المتوحشة التي تتسلطن عليها كأننا مفيستوفيليس صديق لبيكوشيه، سنجد عزاء لخسة الأحياء، وورعا من نبل الإنسان المتعذر شرحه، غريبين على غلام. فإذا كان علينا أن نختار أنبل وجه للكاتب الفرنسي لهذه الحقبة، فهل سنكون على يقين من أننا لن يقع اختيارنا على فلوبير الصمت؟

وعن الصمت والسر الذي يفيض عندما يكتب، كما لو يحدث غفلة، من هلع الخادمة التي كرمها في النهاية الجمعيات الزراعية في «مدام بوفاري»: «هكذا انقضى، أمام هؤلاء البورجوازيين المتفتحين، نصف قرن من الخدمة.»

وما من عمل له أخفى هذا الحنين على نحو أكثر ضراوة من «بوفار وبيكوشيه». والكتاب المفضل لأعضاء نادي فلوبير لم يجمع فحسب الإعجاب بأستاذ، وإنما أيضاً التواطؤات، وذوق «القديس بوليكارب»، وذكرى غلام؛ فمن تيبوديه، ومن جورمون، شارك الجميع في الخدعة الأكثر تأثيراً بأدبنا، وعظموا كتاباً لفلوبير، فلوبير الجوهري.

إنه واحد من أكثر كتبنا إلغازاً. تطابق فيه فلوبير مع وهم موسوس، لا ليرسم دعسوقات على زهرة، وإنما ليحاكي حجراً، وكاريكاتيراً أحادي اللون. وقد جاء الإبداع به من الكاريكاتير، لا من الإيهام.

فلأي شيء كان هذا الكاريكاتير؟

«إن حماقتهم تفتنني»، كتب هو. والافتنان غير مشكوك فيه. لكن ماذا عن الحماقة؟ حماقة «الرجلين الطيبين»؟ وما جدوى ذلك؟ وهذا البعد «الواقعي» الذي تظاهر بالبحث عنه، لماذا دمره بحسم؟ لقد أجمعت أعمال النقد ـ القابلة للتقدير ـ على مجاملته. ومن بداية مشروعه، كان فلوبير واعياً بما لا يصدّق عنده، ومنزعجاً منه لدرجة أن ما صلح للتصوير الطبيعي لديه

صوّره (من وقت لآخر) في صور هازلة. ولا يهم، فالبطلان، كانا على نحو واضح بطلان هزليان، وقناعان لنفسيهما، فقد كان بوفار متقنعاً في بوفار.

وفتش البعض في «النسّاخين»، وهي الأقصوصة قليلة الأهمية التي قرئت قبل خمسة وثلاثين عاماً، عن أصل بوفار كما يبحث البعض عن أصل لأوبو. في تاريخ ملوك بولونيا. وعقّدت الواقعية الأمر، بسعيها لتحديد ما هو غير قابل للتحديد، فقد جاء بوفار من أبعد من ذلك، من جاكمار[8]، ومن الثنائي الخالد: «دون كيشوت وسانشو»، و«فوتي وشوكولاته» ـ النموذج الأصلي المشابه لثنائي «شارلو ورجل البوليس الضخم». وقد ركّب الكتاب تأريخاً للأحداث، وخيطاً رئيسياً،وسخرية مفترضة من الرجلين الطيبين، الذين لم يشكلا الموضوع، بأكثر مما شكله هذا التأريخ. فهل ظلت الحماقة؟ مكتفية بالتأسّي على نفسها، لقد دافع عنها فلوبير بجسده، واعياً بأنه ذاهب في مغامرة، لما وراء الحماقة، إلى العسير المنال بكتابه، ذلك الذي فتنه، شأن العسير المنال في «لعبة النرد» ... الذي فتن مالارمييه. لقد أنستنا دعاباته نفاذه ككاتب، ليس له نظير. فقد زرع أصالة لا سابقة لها مما راح يتلمسه. واكتشف هذا المتهوس بخطط الفصول الوحش الذي تعرف عليه فحسب بالقفص. فقد كان يحلم بكتاب «غير ذي موضوع، لا يصل إليه إلا عبر القوة الخاصة للأسلوب». والكتاب الذي كتبه لم يكن هذا، لكنه كان قريب الصلة به. لقد تابع في وحدته حوار السائر في نومه، لأن بوييه قد مات. فكلما قل فهمه لما يفعله (الذي تمكن مع ذلك من التحكم فيه) ازداد يقينه بقدرته على عمله، والأدهى، أنه بالتواطؤ على نفسه، أخضع السخرية للرائعة الشاردة التي لم يكن قد أدرك مفتاحها.

فهل كان عمل جاكمار، فيروس الأعمال التي كتبت فيما يبدو لعرائس الماريونيت ـ التي لعبت، بطريقة رديئة، مما آثار دهشتنا، وأوبو، ودون كيشوت، وبوفار ـ وفصلت بوفار عن سابقاتها؟ لقد كتب فلوبير الحكايات الثلاثة لكي

يتسلى. فهل فعل الشيء نفسه في قلب بسيط؟ ولماذا لم يستمع البوفارديون، والفلوبيريون اليقظون للإنذار الذي وجهه لهم، عبر الحوار اليائس لبوفار وفيليستيه، عبقري فلوبير المشلول؟ وهو لم يعارض فيليستيه ببوفار. فقد تحصنت الحماقة، في مواجهة الإنسانية الناجية عبر الكتب. وهي ليست تلك الحماقة الخاصة، التي هي قدر الإنسان في العصر. وعجز قلب بسيط، والقديس جوليان، ونداءات الإنتقام غير الفاعلة والمبعثرة، دفعنا للاعتراف بأن خلق فلوبير قد عادل الكوميديا، تلك التي حاول أن يقدم لها الرُقي في الأقصوصتين، فهو البورجوازي الأسطوري الذي تجسدت فيه، فيما وراء كل بوفار، عبثية العالم.

وربما كان بوفار معدا سلفاً لهذا النّقص في الأنقاض الذي تلاءم معه جيداً، وربما لم يكن علينا أبداً أن نأمن لهذا الذي راح بالفصل الأخير، يستنسخ الصديقين. ومع ذلك، ما الذي كان سيحدث لو تأخر موت فلوبير عدة أعوام أخرى؟ «فالرجلان الطيبان» قد صُرفا، ووصل به الأمر لأن «ينقض» على أقصوصة رابعة هي «ليونيداس والأبواب الملتهبة». لقد اختار اسبرطة؛ لا الذوق اليوناني لريناه، ولا اليونان الأجاممنونية التي كانت قد غابت في الظلمات. فالمدينة بلا فن، بالطبع. وها هو صفير السهام الفارسية، والضجيج الواضح للرماح المصطدمة بالدروع، والعالم المثلث الألوان والصباحي ضد هيروديا المزركش، والطيران الثابت للصقور حتى الفيدرياد. الذي انبهر ربما بالتعبير الذي وفق أحياناً بين فلوبير والعبقري الدُّوري. «سيكون قصيراً سميناً!» وراح يترجم بسعادة طاغية: «أيها العابر، إذهب وقل للاسيديمون ــ إن هؤلاء الذين سقطوا هنا ماتوا بمقتضى قانونه ....

لكن الواقعية التي لا تُقهر للنسّاخيْن قدر لها أن تعثر على السيد هوميز وزملائه وراء التضحيات الاسبرطية، التي لا جدوى من ورائها كإيمان جوليان واعتراف فيليستيه...

وهي حالة لم تتكرر. مبيِّنة عبر حوارها السري للخلق الروائي وللمكتبة؛ ولكن من المعتاد، أن المكتبة تتفاعل على نحو أبسط، وأكثر صرامة.

هل كان بوفار هو الاتهام المسعور، من الأحياء، للعبث المعاش؟ ولكن لماذا راح حوار اسبرطة مع الهزلي يتوارى في القراقوزين، ومشكلة الشر «بالإخوة كارامازوف»؟ لقد لجأ القديس أنطوان الحقيقي إلى «طيبة»، مسرحية راسين، لا إلى الروايات البوليسية، حتى الحاذقة منها. وبالنسبة لدستويفسكي وتولستوي، لماذا تجسد فكر مبشّر الحرب الصليبية بمتخيلهما الروائي؟ لقد كانت «النصوص المقدسة» كافية لتأسيس فكر دستويفسكي. وقد أعملها في خلف الشخصيات، بدلاً من أن يصبح راهباً أو يتسكع على الطرقات. فبالمكتبة عثر على سفر الرؤيا وأعمال الآباء الأرثوذكس، وعثر أيضاً على جوجول. صاحب «النفوس الميتة»، وصاحب المفتش العام».

ولم يطرح متخيل المسرح نفسه عليه. لقد وجد متخيلاً آخر في «النفوس الميتة»، وفي بلزاك الذي ترجمه، وفي ديكنز الذي أحبه، وربما في فلوبير. وهو متخيل تشكل شيئاً، كما تشكل متخيل المسرح؛ وكان هاوي الرواية في عداد الأنواع المتخلفة. لكن عبقرية فلوبير كانت بحاجة أكثر للتأني المحيط بالرواية، عن العبقرية التشنجية لدستويفسكي.

«إن مجابهاتهما هي مجابهات مسرح، ومشاهد، قال جوركي، فليس له غير منافس واحد، هو شيكسبير. هل تلاحظ، أسائل نفسي، ماذا سيعيد إبداعه، لو أنه كان مستحيلاً، وممنوعاً، من يدريني؟ كتابة الروايات؟ إن «الإخوة كارامازوف تراجيديا روسية ـ إغريقية...»

هل أخرجها مايرهولد للمسرح؟ لقد حلم البعض بذلك. فالمسرح بالنسبة للمتحمسين له، كان دائماً مكاناً سحرياً. فهل كان لدستويفسكي أن يحتمل هذا السحر لكي ينجذب، كمايرهولد (وأحياناً كموليير)، للحركة، وللعرض

المسرحي؟ أم أن التراجيديا الإغريقية ـ البيزنطية أجانب على جوركي؟ فنحن نفكر في شيكسبير، إذا تخيلنا دستويفسكي يكتب الحوار «للإخوة كارامازوف» لخشبة المسرح ... وكان لمايرهولد أن يخرج مسرحيته في اتحاد ملتهب للأضواء، والملابس، والممثلين؛ فنحن نعرف، وساعدت في ذلك مذكرات دستويفسكي، أنه كتب كتابه في اتحاد كهذا. مع المتخيل المكتوب.

لقد كان فاليري مُحقًا في تصنيفه للأدب ضمن المهن الهاذية ويبدو أن ذلك ينطبق على الكتابة بوضوح. وكل واحد يعرف بأنها لا تحتمل صف الأضواء، والملابس، والممثلين، والبروفات، والمخطوطة التي تصبح شيئاً فشيئاً مسرحية؛ ولا تفضل السينما ذلك، فإخراج فيلم، سحر ميكانيكي. لكن كل واحد يكتب الرسائل، وكل إنسان يحلم، وكل إنسان يجهل أن المتخيل المكتوب يتشابه مع الأعمال السحرية للخيال، عما يتشابه مع الخطابات أو الأحلام. وكل إنسان يحمل في داخله استيهامية، فهو يعرف قائمة ما، وله صلة بمخلوقات هذه القائمة. والشخصيات الرئيسية لبلزاك، ولدستويفسكي، تنتسب لمتخيل بلزاك، ودستويفسكي، الذي تكونت فيه ـ وهي ليست قابلة لإستبدال. ولم يقص دستويفسكي لنفسه «الإخوة كارامازوف» كما قصت فتاة شابة لنفسها تخيُّلها عن الخُطّاب المقبلين. فقد عمل من أجل إعداد رواية؛ لكن الضرورة التي يستتبعها ذلك، هي العثور كل يوم على الكيانات الخيالية، وعلى نظام مغاير لنظام العمل.

فالروائي المقصود يشبه أكثر الأساتذة تصحيحاً، الذي يلاحق ما فعله بشكل هاذ، ليحقق مع خيالاته علاقة مستديمة (وهو التعريف الوارد للجنون). وتكاد تكوِن كل التحليلات للروايات لها نظام جمالي، ولتحليل الكتابة، والتأليف، والقصة، وتفوّق أو تدنّي زخارف «الأميرة دي كليف» على شمول «الأوهام الضائعة»، إلخ. وقبل الحكم على رواية لبلزاك بأنها مكتوبة بشكل جيد أو ردئ، علينا أن نعي بما هو مكتوب، وأستمع لمن يقول: لم تَحكِ، ولم تُمثِّل،

ولم تُصوَّرْ فيلماً. إن تجارب بلزاك أكثر تعليمية من أي بيان؛ وهي تكشف عما تضمنته، عن لعبة الخلق ابتداء من أول سطر بالمخطوطة. فالكتابة، والطباعة قالتا لبلزاك (ولم يقل له خياله بذلك) أن بين مثل هذه المقاطع، حدث يتخلق، وتحليل ضروري، أي إضافة. وأن باستطاعته أن يحذف مثل هذه الفقرة ـ وهو يعلم عنف القطع، أي الحذف وقد ذهبت الإضافات لحد إدخال شخصيات جديدة. وعندما يقول القارئ أن المؤلف قد صحح، فهو يعني أنه أتقن، ونقّى. والعملية الأولية، مختلفة تماماً، وتستند .إلي ماكتبه حلم يقظته لا إلى ذلك الذي استبعده. فقد خرج من النهر. وذلك الذى يراه يجري ينتسب كذلك للجري، وتأتي تصحيحات الأسلوب فيما بعد. لكن المكُّوك يبحر بخياله الثابت، وبخياله المتغير، وهو الذي يسمح لنا بفهم المتخيل المكتوب، المادة الخام للروائي ـ على النحو الذي يمثله المشد من أول بروڤة حتي العرض الأول، وما يفعله ذلك بالمسرحي. فالخيال هو مجال الحلم، والمتخيل، مجال التكوينات.

ومتخيل الكتابة يحيا بمقتضى قوانينه الخاصة، والتحامه الخاص، الأكثر شدة من الإلتحام الذي يضخع به عالم الموسيقى كراساته الموسيقية أو باليهاته. ونحن لا نقارن «كارمن بيزيه» مع النموذج المفترض لميريميه، فأي وجود هذا الذي حازته شخصية الأوبرا، خارج عالم الأوبرا؟

والخلق الأدبي ولد في عالم المخلوقات لا في عالم الخلق. فكيف هرب منا اليوم سر الرواية؟ إنها ليست صورة فوتوغرافية أو أمينة للقرن التاسع عشر، بل هي متخيل الكتابة.

أما كتابتنا، فهي فن بصوت خفيض، سواء كانت مخطوطة أو مطبوعة، وعالماً للهوس الأحادي تسمم فيه بلزاك المجنون ببطله روبمبري، والمجنون دستويفسكي «بالأخوة كارامازوف»، وسيتسم فيه القاري المجنون بدوره. فلم يُكتب المونولوج الداخلي للسيدة بلوم على الألواح القديمة؛ ولا أوليس، وهلم

جرا.

وقد ولد الخلق الروائي من المسافة التي رأيناها تفصل الرواية عن القصة التي تحكيها، تلك التي لم نر فيها إلا الحوار الدائر بين المؤلف وخياله عبر وسيلة الكتابة؛ بالتعديلات، والإضافات، في حرية لا يحدها أي آداء، ولا أي نثر شفوي، ولا أي ذاكرة، بل المكوك فحسب يعمل بين المؤلف والشخصيات، والهامش الذي يتكاثر هؤلاء به، والوعي غير المنفصل بأن الروائي لا يتوجه لمحاور أو لمتفرج، وإنما لقارئ.

فكيف كان يمكن للأقدمين أن يعرفوا الرواية؟ وبالأماكن ذاتها التي صرخ فيها الصوت العتيق لأوديب، لم يتمكن الصمت العتيق من تمرير دافني(٩) وكلويه(١٠).

فليست الآلة، وليست الجرائد، هي ما نقص العصور القديمة لتبدع الرواية. وبالطبع ليس الخيال، بل مكتبتنا.

الهوامش

١ ـ جولييت درُّوويت: ١٨٠٦ ـ ١٨٨٣، ممثلة فرنسية، ولدت في فوجير، كانت عشيقة لفيكتور هوجو.

٢ ـ فريدريك لوميتر: ١٨٠٠ ـ ١٨٧٦، ولد في الهافر، ممثل فرنسي، مؤلف للمسرحيات الدرامية والميلودرامية الرومانتيكية.

٣ ـ روي بلاس: دراما تاريخية لفيكتور هوجو (١٨٣٨).

٤ ـ سيلليني: بنيفنيتو، ١٥٠٠ ـ ١٥٧١، نحات، وحفار فلورنتي، عمل في بلاط فرانسوا الأول من ١٥٤٠ إلى ١٥٤٥.

٥ ـ هنري مونييه: ١٧٩٩ ـ ١٨٧٧، ولد في باريس، مصمم، وكاتب، وممثل فرنسي، مبدع شخصية جوزيف برودوم.

٦ ـ شاترتون: توماس، (١٧٥٢ ـ ١٧٧٠)، ولد في بريستول، شاعر إنجليزي، كتب شذرات أعمال من القرون الوسطى، مات بالسم في الثامنة عشرة من عمره، بطل من أبطال فيني.

٧ ـ فيني: ألفريد فيكتور، ١٧٩٧ ـ ١٨٦٣، شاعر وروائي ومسرحي فرنسي، عضو بالأكاديمية الفرنسية، رومانتيكي، له العديد من الأعمال بالرواية والشعر والمسرح.

٨ ـ جاكمار: شخصية من شخصيات لعب الأطفال.

٩ ـ دافني: شخصية أسطورية، راع، ابن هرمس وجنية صقلية.

١٠ ـ وكلويه: قصيدة رعوية للونج، من القرن الثالث الميلادي، ترجمت للفرنسية بواسطة أميوت، ثم ترجمها بعد ذلك ب. ل. كورييه.

محاكمة الرواية

لكن هذا المكوك أعطى للمتخيل الذي لا ملامح له، علاقة مع مبدعه، غير قابلة للتبسيط في حوارها مع الأحياء، خاصة مع الممثلين. فلم تستطع أي سينما، ولا أي تليفزيون، توليد مشاعر ستندال نحو بطلاته، ولا مشاعر تولستوي نحو ناتاشا، ولا مشاعر دستويفسكي نحو ستا فروجين. وعندما تموت الرواية، سيختفي للأبد مجال معقد أكثر من تعقيد الاستيهامات. فهل نحن مهددون بعالم سينحصر فيه الخيال في التقمص، بالتليفزيون بعد المسرح؟ وهل للحوار الذي لا ينضب بين ستندال والسانسفيرينا أن ينتسب للماضي؟

وهل للنسيج الذي نسج ماكبث أمام شيكسبير، ونسج تارتوف أمام موليير ـ أن يجعلهما مضاهيين لميشكين أمام دستويفسكي.

لقد رأى كل إنسان بالسينما خلفاً للمسرح، الذي ورثت منه الصالة. والصورة المشعة للرواية عبرالفيلم تسألنا بإلحاح ، لماذا لم يكترث الإعداد المسرحي بالكتاب. فالرواية، الجنس الأدنى، الذي لا ماضي له، لم تكن موضع محاكمة المسرح، الجنس الأعظم المزين بمجد التراجيديا القديمة، ثم بمجد شيكسبير، فموليير، وعكس ترتيبهما وارد. ومن شيكسبير أو كورني إلى الرومانتيكية، أي قصة تنافست في الحظوة مع روائع المسرح (الذي فشل فيه

بلزاك، وفلوبير وتولستوي) ؟ إذا لم تمتد هذه الخطوات للروايات المعدة. لقد ظل المشهد المسرحي ألبوماً للصور، وبالكاد للمسرحية، عبر إيهاميته المحكمة والتقليدية. التي سلبته منها الشاشة، فرؤوس الممثلين الصغيرة بالصالات الكبيرة، قد صغرت أمام الرؤوس العملاقة على شاشات الصالات الصغيرة. وظهر الفيلم بالفعل بمظهر أكثر طموحاً من المسرح المعد ، منذ أن كان صامتاً وما إن نطق، حتى بدأت مغامرة ترجمته للروائع . واتخذ وضع الرواية موضع المحاكمة بكل قوته.

وخلال القرن التاسع عشر، كفت رغبة كل ثقافة قومية عن هضم الثقافات القومية الأخرى.

كانت ترجمتنا للروايات الإنجليزية من القرن الثامن عشر إعدادات متكبرة للذوق الفرنسي، والعكس بالعكس. وبعد مرور قرن على ذلك صدر النص الفرنسي الأول «للإخوة كارامازوف» محذوفاً منه أكثر من ثلث النص الروسي بحجة الغموض العقلي، فأظهر نفس الصلف.

وفي أعقاب حرب ١٩١٤، أعدنا نشر الأصل. فثبت خطأ الأمس، لأن عدم المشابهة تحول إلى قيمة.

ولم تتساءل الرواية فضلاً عن ذلك جهاراً إلا عبر «بوفار وبيكوشيه» ؛ فصارت، بالمناسبة، محاوراً خاصاً لنفسها، فكشفت في كل تطورها عن محاور خفي. فموضوع الرواية كان دائماً هو الحوار شبه الصامت لتريستان مع شراب المحبة، ولدون كيشوت مع الحلم، ولإما بوفاري مع الموتى العظام، ولكوبو مع القدر أو العدل، ولدستويفسكي مع الله، و«لرواية بروست» مع الزمن. «فأوليس» ليست بالتأكيد قصة السيد ليوبولد بلوم، لكنها حوار تلك القصة مع «العمل الجاري إعداده»، كما كانت «مزيفو النقود» هي الحوار بين ما يحكيه جيد، وكتابه ـ الذي أسماه روايته الأولى، بغير أن يلحظ أنه جعل الثانية مستحيلة.

وشخصية مارسيل لبروست لم تكن تحاور الزمن فقط، بل كانت تحاور الكتاب أيضاً. الكتاب بوصفه خلقاً مستقلاً، لا بوصفه حاوياً «كالكوميديا الإنسانية».

وقد استشعرت بداية القرن خاصية الوظيفة التخيلية. ولم يكن المتخيل متربصاً بالإنسان لكي يخدع نفسه. فقد أتى بيرُّو من عمق الزمن وليس من الزمن القديم، وصار مجال الأدب الذي كان متجاوراً مع الطرفة، متجاوراً الآن مع العصاب والعراقة.

وفيما وراء ازدهار الكتابات الخاصة، دان تحليل الشخصيات بالكثير لاستبطان متخيل، وصار الإستبطان المتخيل للمؤلف شخصية. فعلى الرغم من التأكيد الشهير، ليست «مدام بوفاري» هي فلوبير، حتى مع التأكيد بأن جوليان سوريل على الأرجح هو هنري بايل. فقد صارت الأنا أمام أعيننا، في تلك الحقبة (هو). وهو استبطان سرعان ما أصبح معناه الإسرار؛ فلم يجر أحد على السطور باللا عقلي شديد الاختلال للأنا القطعية. فما هو الإختلاف الذي كان عليه أن يفصل يوميات روجيه مارتان دوجارد[١]، عن يوميات أنطوان تيبو[٢]، ويوميات جيد عن يوميات إدوارد؟ لقد طرحت الدراسة النفسية بالقرن التاسع عشر، فردوس الروائيين، نوعاً من التبادلية بين هذه الأنا الخاصة التي هي (هو)، وبين الـ (هو) الروائية، التي هي (أنا) متنكرة ـ بما أن الدراسة النفسية كانت تعني دائماً الاستبطان.

ولكن على مر القرن، تغيرت العلاقة بين القارئ والروائي من حال إلى حال. ففلاسفة القرن الثامن عشر الذين أطلقوا تسمية فلسفة على موقف، أكثر منه نسقاً، حرروا الأدب من التفاهة. وصنعت الرومانتيكية من الفنان بطلاً. وكفت الخبرة الإنسانية المتداخلة بالخيال من قديم الزمن، عن أن تختلط مع تحليل الحب. وعند موت تولستوي، خبر كل فرد على نحو غامض أن الروائيين العظام قد غيروا الأقدار المعاناة بأقدار مسيطر عليها.

ومن هنا جاء نفوذهم.

لقد كانوا «مؤلفين» أي أقل تهذباً من الرجال المحترمين، وكانوا أحياناً متخصصين (ديدرو على سبيل المثال)، بالطريقة التي عليها اليوم الممثلون .وقد غيرت المحادثة في قرن واحد من لغتها. فعندما صار لامارتين رئيساً للدولة، تباعد الزمن، الذي تساءل فيه بعض الدوقات باحتقار «ما إذا كان الحديث سيتخذ من الآن فصاعدا نبرة الأكاديميين!». «بالأكاديميات، لابد من الانتخاب قبل كل شيء!»، أجاب شامفور(٣)؛ ولكن أي مجتمع فرنسي هذا الذي طرح السؤال، بعده بقرن؟ عبر فيكتور هوجو، الكاتب الذي انتهى نبياً. لقد ساعد القدر السياسي للشاعر على ذلك، وساعدته أيضاً مكانة العارف بالنفوس، وبالبشر على الأقل، تلك التي ورثها الروائيون عن الإكليروس. لأسباب واضحة، أقلها، أن خلق الروائي، الذي تعامل البعض معه على أنه ممارسة مهنة، صار ممارسة لصلاحية غامضة كصلاحية كل من يتعامل مع الموت، لأنها تعقبت ذرّية راحت تتحدد أكثر فأكثر بعيداً عن الاعتقاد بالبعث.

إضافة لذلك، هل ظلت الرواية الوكيل المفضل للمعرفة بالإنسان؟ ففي بعض مجالات البحث الجديدة، كالإتنوغرافيا على سبيل المثال، امّحى دور الفرد. لا سيما، وأن تطور التحليل النفسي، حتى في نظر من لم يروا فيه إلا نسقاً ضمن أنساق، قد سحق في عملية الاستبطان، تحليل الفرد عبر نفسه. فهذه المادة الخام المصابة بجنون العظمة لم تعد ثمينة لرقتها، وإنما لسلبيتها؛ فلم يعد الساحر هو الموضوع، إذ سيتعداه الطبيب لو أنه تدخل في تحليله الخاص. ولقد عزز التحليل النفسي في بادئ الأمر الجزيرة الفردية، بتشديده على أن هذا الجزء من الحياة الذي ينمو فيه الخلل النفسي يعود لجزء من الحياة نفسها قد ولد فيه؛ ولم يغادر التحليل النفسي الفرد، ولم يلجأ إلى حماقات التحليل النفسي النظري، لذا فقد لوحظ سريعاً أن عقدة أو ديب منتشرة هي الأخرى انتشار الحب. ولكن قبل الميثولوجيا الفرويدية، وقبل

استيهاماتها ذات الرؤوس الأخطبوطية بين الأمّهات والألغاز الثلاثة، أعطى مجالها الغامض العميق، لما أعقبه، نبرة سطحية وعقلانية. عندما اتخذت لدى المثقفين الفرنسيين المكان الذي عرفه البعض، وأسست فيه مجالها عن أن تؤسس فيه مذاهب، وأسست بالأحرى لا وعيها ، لا الغرائز الجنسية أو الحالات الجنسية، فقد قام «الأوليمب المثالي» أمام «التحليل النفسي للأعماق» ، لا أمام أنساق، امّحى أمامها الفرد. وأندريه جيد، واحد من أوائل الكتاب الفرنسيين الذين شغلوا بالتحليل النفسي، وصار واعياً به على نحو درامي. وسرعان ما ارتفع صرير السؤال الذي لا إجابة له ولا راد: ما قيمة خمسين عاماً من اليوميات، التي صيغت من أجل مؤلفها، أمام معسكر الإبادة، والاعتقال، والقنبلة النووية؟ وانشغلت أوربا بعض الشيء بالتحليل النفسي النظري، ولم يكن لها أن تنشغل به ثانية لو لم تكن قد تعلقت بالخيال. فكيف أوثقها الخيال بالتحليل النفسي، الذي طرح روايتها الخاصة؟ إن عصرنا لم يتوهم الحقائق عن الآخرين، كما في العلوم، لأنه ترك نفسه ينقلب إلى الماضي بغير اكتراث ـ لصالح المقتبسين ـ وهو ما جاءت به الفردية وجاء به الاستبطان للرواية.

وحدث طلاق ودي، فقد اعتبر البعض ستندال واحداً من أعظم المحللين النفسيين كأوجست كونت، ولم يعتبر أحد جويس محللا نفسياً عظيماً كفرويد. ولكن لو أن اليقظة لا تعدو أن تكون عاملاً من عوامل الفن، ولو أن البعض كف عن أن يرى فيها التعبير الأكثر كفاءة للغوص في الداخل، لتجاوزت الوسائط التعبيرية السمعية ـ البصرية نفسها. فهي قد توافقت على نحو أفضل مع المتخيل الجديد، متخيل الأحداث، الذي يتجدد كل يوم بواسطة الصحافة.

لقد عاشت الإنسانية بمقتضى الأزمنة المتعاقبة، زمنا سرمدياً، فقد كان الزمن القروسطوي للاحتفالات الدينية التذكارية وللبعث؛ وزمن الملكيات العظيمة، لإيقاعه البريدي المبهم؛ وزمننا، الذي تحرر من الغوص في «الأقاصي

البعيدة» ، بأفريقيا، وآسيا ـ وهو زمن التلغراف والأحداث. فتحويل الفعل إلى حدث أسبغ عليه رهافة تضاهي برهافة المسرح، وجعله أقرب للمتخيل عنه للواقعي.

والسينما، والرواية البوليسية، مشتركتان في هذه الآنية، وفي العنصر المشترك للإعلان، والشارع، والسرعة والعنف، والمسموع المرئي، وقد طبعت جريدة أنباء العالم عدداً خاصاً ساخراً تحت العناوين التالية: اغتيال قيصر ـ هاجمه ثلاثة رجال في قلب مجلس الشيوخ، تلقى رئيس الدولة طعنة خنجر ـ واحد من القتلة ابن عم لكاتون.

وهي سخرية دعت للتفكير.

لقد ظل مفهوم الأحداث غير محدد المعالم حتى استعمال التلغراف. فقد كان الحدث هو موت أو انتصار البعض أو هزيمته بالحرب... وولد الحدث من الحوادث الجارية، ثم من استثمارها. ومع ذلك، برغم وسائل التعبير الأكثر تعقيداً وكفاءة عن وسائل التعبير المسرحية، لم يتمكن المسموع المرئي من الإمساك بالزمن؛ وبذل جهده للتعمية عليه، ولأن يطرح عليه تركيزاً لم ينتظره من اللحظة بقدر ما انتظره من الدراما، على حين أن الرواية قامت بإطالة المدى. فهذا المدى قد تعارض بوضوح كامل مع اللّحظة ومع المدى بالحضارة القروسطية، والعودة الخالدة لعيد الفصح وللجمعة المقدسة؟ فالسرد الروائي، ابتداء من القرن الثامن عشر فقط، أظهر بأنه على استعداد للاستلهام بالزمن الروائي، كما ألهم المنظور بالعمق. وكان عليها أن تجتهد هنا؛ لكن السينما، بذلت جهدها، ولم توفق في ذلك. فأساليبها التقليدية ـ مثل الأوراق المنتزعة من تقويم، والتواريخ الموصولة بحلول صور محل أخرى تدريجياً ـ تظل بدائية أكثر من الصمت في رسم المشاعر، فهي وسائل تعريف، لا إيحاء.

ولا يتحكم الإنسان بخياله كما يتحكم بعقله، ولكن على نحو صدفوي،

كما يحدث له مع غريزته الجنسية. فهو لا يقرر مطلقاً أن يتخيل، كما يقرر أن يرقص، فهو حيوان متخيِّل. ومغامرة الخيال تبعث مغامرة المتخيِّل، فالعصور الوسطى عاشت في تاريخها المقدس، وأسطورتها المقدسة، كما عاش دون كيشوت في روايات الفروسية. والجماهير ـ ليس فقط هواة الخيال ـ تعيش اليوم في متخيل انتفع من الواقع، كمتخيل القرون الوسطى، ويتنافس معه في المدى للمرة الأولى. لقد تعهدت الكنيسة المسيحي بأسطورة لا نهاية لها، وتعهدت الصحافة المواطن بفيلم بلا استراحة.

وما هو دَوْري لم ينجح، فالصحافة كلها لا تتطور، إلا بمعيار ما تشبع حاجة متخيِّل القراء ـ عبر الآنيَّة، والتحويل الدرامي، والمتخصصون يبذلون بسخاء عطاء إغواء المتخيِّل على واقعية «مضمونة عبر الأفعال»، كما ضمن ألكسندر ديماس من خلال حضور ريشيليو مغامرات «الفرسان الثلاثة». وكل دورية هي يوم محكي بشكل روائي، يسائل مستقبله، بما أن الأحداث الجارية جعلت من العالم مسلسلاً لا ينضب. والجمهور يطلب الإثارة، والصحافة تسممه، بلعبة معادة دائماً، فحضارتنا تعيش في الحسِّي كما عاشت حضارة الإغريق في الميثولوجيا.

لماذا تبدو الرواية مع ذلك بالكاد قد تزعزعت؟

إن التحوير العميق لا يدمر الجنس الادبي المسيطر. ففي أوج حقبة الرومان، كان المسرح غاصاً بالجمهور كاليوم، وقد أعقب كلوديل إبسن. لقد خاطرت الرواية فحسب بأولويتها.

وأكثر ما يدهش في خيالها ـ الخيال المكتوب، بين الخيال الشفوي والمسموع المرئي ـ أن هذا الخيال يبدو لنا أقل الخيالات خيالية. لا عبر واقعية، ولكن عبر الإمساك بالإنسان في غموض الحياة، ذلك الذي تعارض، مع كلمة روائي، وهي الكلمة القريبة الصلة من كلمة خبرة؛ فما هو ضد روائي لديه

يتعارض مع الحياة، على حين أنه يعود إليها، عبر علاقة مع القدر، الذي لا تعرفه الحياة.

والرواية الطويلة هي آخر حدود الأشكال؛ وقد جرى الإعجاب بها باسم الأشياء التي تماثلت مع الأشكال (التأليف، القوة، النظام، الأسلوب)، لكنها تفلت منها، أولا عبر سيولتها، فنحن نجد فيها مجالاً أكثر مما نجد نوعاً أدبياً. ومع ذلك فهذا النوع الغامض صار أداة التعبير لما أسماه البعض زمناً طويلاً بالحكمة. فمحاكمة الحياة، وخبرة الحياة، أتت عبر تعددية أوجه، وأحداث وتحليلات استعصت على التعريف، لكننا نمسك بها بوضوح حين نعارض ذكاء ستندال بذكاء زولا. ذكاء الروائي؛ لا ذكاء ذلك المؤلف الذي يرينا مراسلاته، أو سلسلة مأثوراته (عديدة هي عند بلزاك) المأخوذة من عمله. فهي نكهة الذكاء. وما لدى ستندال منها في «الراهبة»، ولدى فلوبير في «التربية العاطفية»، ليس من نفس طبيعة نكهة رسائلهما، ونواياهما. لقد كتب أناتول فرانس بعد زيارته لفلوبير: «هذا الرجل، الذي عرف سر المعرفة الإنسانية، لم يكن ذكياً.» ومع ذلك فالمستوى الثقافي للتربية العاطفية يتفوق بكثير على المستوى الثقافي لرواية الآلهة عطشى، (لأناتول فرانس). وهذه الخاصية ولدت مع الرواية، فقد جهلها البيان، والخطاب، وجهلتها الحكمة السائرة. وبعض المذكرات عرفتها، كمذكرات شاتوبريان... ومع ذلك، لم يكن التعبير هو نفسه. والإحساس بالقدر، كالإحساس بالمقدس، محمّل بانفعال لا ينتسب بالضرورة للفن، ولكنه يتنافس بقوة معه. والروائي يتأرجح بين عارض الدُّمى والمتحكم في قدر صدفوي، ليس هو الحتمي، ولا المصيري، ولا حتى القدر المسيحي...

كان فلوبير سعيداً جداً لأن يقال لشارل بوفاري؛ «كل هذا، هو خطأ القدر.» وعلى الرغم منه، وعلى الرغم من العبارة التي في صدر كتاب آنا كارينينا، وبالرغم من تركة زولا، كان العنصر الجديد للرواية كذلك قوياً عندما تخاطب مع المجهول عنه عندما تخاطب مع الكحول أو الزهري. وفي عام

١٨٨٠، كان المولود الأخير، الروسي، للرواية، هو أكثر أبنائها لا عقلية. والمشكلات التي طرحت على المؤلفين المسيحيين عبر تصوير الخطيئة لم تأت بجديد، فلم تكن المحاكمات التي أتى بها تولستوي حول آنا وراسين حول فيدرا، هي التي فصلت بين العملين، فما عرفه راسين هو مافكر فيه، وكذلك تولستوي، مهما قال عنه: إنه لم يعرفه. ومن دستويفسكي إلى برنانوس[٤]، لم يُغَذِّ الإيمان قوة أحكام الروائيين المسيحيين، وإنما غذى قوة الغموض.

بعد الروس العظام، صار متخيل الرواية، في ذاته أكثر فأكثر إلغازاً، «فالإخوة كارامازوف» لم تحدث بالتأكيد في الحياة اليومية. وفي نفس الآن، لأن الإنسان لم يعرف ذاته على نحو يفضل ذلك كثيراً.

لقد صاغها دائماً في خدمة الأديان الكبرى، واستمر، بقدر من الخير أكثر من الشر، وبالمعنى الوارد لدى باسكال، وقليلة هي الحقب التي كانت على هذا النحو غير منتبهة للسلام الأبدي، بنفس القدر الذي كانت عليه نهاية القرن التاسع عشر. لكن الإلحادية وعدت بمبدأ للإنسان أكثر مما أتت بهذا المبدأ. ومع بداية القرن في حرب عام ١٩١٤، حدث في المتخيل أن ساءل الإنسان نفسه بطريقة شديدة الإلحاح. عبر الطرق التي عرفها على نحو تجريبي، وكان الطريق الأول بها هو طريق الدفع بالقارئ بشكل ملموس نحو التواطؤية. وهذا المتخيل ـ الذي ميز الفرق أمام كل قارئ بين العمل الروائي، والرواية البوليسية، والروايات الغزلية ـ راح ينتشر كنوع من مواجهة القدر، والتقت الرواية فيه بمحاكاتها القاطعة.

وتحور إيزولدا لآنا كارينينا، بالطبع جرى توجيهه في العمق لا عبر الإتقان التقني الحكائي، ولا الإيهامية. ولكي تصبح الاضطرابات هي أفعالها، لم تسائل إيزولدا توماس أكثر من بيرول أو حتى مؤلف تريستان؛ كذلك لم تسائل «القطة ذات الحذاء» الرواة الذين نقلوا القصة.

ولكن ما إن تحررت الشخصية، حتى صنعت من الحكاية قصة شخصية، وبدأ تساؤل الإنسان عبر الروائي؛ «والقطة ذات الحذاء» لم تستطع أن تتغير، لكن الشخصية الأسطورية لإيزولدا أصبحت نمطاً. ورويداً رويداً، رغب المؤلف أن يفهم هذا المخلوق الغريب الذي يدين له بكل شيء تقريباً (لا بالأسطورة فحسب بالطبع!) والذي مع ذلك لا يكف عن الهروب. وبدا أن سلاح الروائي هو تحليله لهذه الشخصيات، أي لما لديها. لكن التحليل الأكثر شمولاً اصطحب اللاعقلي الأكثر تمرداً، كما شهدنا عند بروست ودستويفسكي. ولقد انتهت الرواية التحليلية لأن تعمق غموض الإنسان لا لأن تحدد وعيه. فلم يجد الفنان خلقه في مراكمة الأسرار؛ وإنما في التحوير الشامل للقدر المكابَد عبر الشخصية، إلى قدر مسيطر عليه عبر الروائي. والرواية الحديثة معركة بين المؤلف وهذا الجانب من الشخصية الذي يتعقبه دون جدوى، لأن هذا الجانب هو غموض الإنسان. لقد استعصت آنا على تولستوي، الذي أدار مع ذلك، كسيمفونية، قدره الضائع. ولم تستعصِ إيزولدا على توماس[٥]، وبيرول،[٦] ومنافسيهم، على حين أنهم خالفوها، لا لأنها خضعت لهم، ولكن لأنها سيطرت عليهم. وخلال ثمانمائة أو تسعمائة عام وحتى في ثنايا شعور واحد، هو الحب، حدث أن الروائي الذي انتفع «بمعرفة للبشر لكي يتفاعل معهم» لم يكتشف إلا الكائن الإنساني كلغز. ولكنه اكتشف أيضاً مجابهة لا سابقة لها لهذا اللغز.

كان بلزاك على وعي كامل بهذا. ولكنه استخف به بعض الشيء. بما أنه لم يعالج أبطاله قط على هواه؛ فقد سبح بحسب تيار المتخيل الذي اختلطت فيه أوهامنا مع خبرتنا ـ وقد عرفه. لكن هذه السيادة راحت تنمحي أمام أخرى. وعالم آنا كارينينا لا يعد بالنسبة للقراء العالم الذي صنع من أجلها، وبنفس الشكل فإن عالم «مدام بوفاري» ليس بالنسبة لنا هو العالم الذي كان يجب أن يكون لإمابوفاري التعسة. ومع ذلك فتولستوي، وفلوبير (وقراؤهما، حتى الجيل

الثاني)، عرفوا متى ستنتحر أنا وإمّا، اللتان لم تعرفا بذلك. لقد دخل في اللعبة نفوذ ملغز، مختلف عن الخيال، وعن الحماس الروائي، وعن الملاحظة، وحتى عن سيادة الشخصيات. إنه نفوذ الحوار مع القدر. الذي راح يفصل الرواية عن الأشكال التي سبقتها. لقد انشغل ديماس بقدر فرسانه عندما أصابتهم الشيخوخة، ولم يشاركه الجمهور هذا الإنشغال. كان الناس مشغولين بالمغامرات، وبالأحاسيس. وظهر بعد ثالث ـ شبيه ببعد عمق اللوحة بالتصوير في الماضي. فقد لحق بإنسان الأديان الكبرى على طريقته الغامضة والقوية، المضاءة بالآلهة، والقانون، والمعنى الذي أسبغه على الحياة. ومنذ ذلك الحين فصاعداً، طرد السؤال الإجابة. ولو أن كل مقطع برواية قدم تأكيداً، فإن كل رواية عظيمة دفعت بالسؤال. فأن يقارنها أحد بالمسرح حيث الخطاب موجه عبر الحركة، أمر لا معنى له، والأفضل، مقارنته بالرواية البوليسية. ولو قمنا بتقريب متخيلات دستويفسكي، وديكنز، وبلزاك، لصار تساؤل كل منهم خاصاً وأساسياً، ولكن عن أي رواية عظيمة كان التساؤل غائباً، ابتداء من الكوميديا الإنسانية، على الرغم من المشاعل الحاضرة للعقيدة والملكية؟ والبداية من السلف، من دون كيشوت. وربما، أطلقنا صفة العظمة، على كل رواية قدمت التساؤل... مقارنة بالروايات الحكائية، من «كسرى العظيم» إلى «الفرسان الثلاثة»، مروراً «بإلواس الجديدة»، والرواية الحديثة التي عثرت على نبرة ضائعة من أيام التراجيديا الإغريقية، وحتى «الهراوة الثقيلة» التي عجت بالأقدار، الساحقة لكل أبطالها بالخمر. فالروائي، قادر في آن معاً على أن يبيِّن أو يخون شخصيته، وأن يمارس عليها ـ وعلى القارئ ـ فعلاً لم يعرف به المسرح. وصار التواطؤ مع الحياة شكلاً من أشكال المهارة. وقد أظهر شيكسبير القدر بالعمل الفني على نحو يسير، لكنه لم يخلق هذا المتخيل الذي أضاف نفسه للدراما، مع الزمن، والمعنى الخلاق الذي فصل الروائي المسيحي عن مسيحيته؛ والذي لم ينتسب للمسيح، وربما لم ينتسب للمؤلف، كما لو أنه جاء من المتخيل نفسه؛

والبعد الذي جعل حقب الإيمان الكبرى تجهل الرواية وجعل دستويفسكي يبدو معانيا من عبقريته معاناته للصرع، أي ذلك المعنى المدوِّخ للفراغ الذي يحفره غياب الله، عن الأرض حيث كان عليه أن يكون.

والوضع في الاعتبار للمكانة التي صنعت من الرواية الجنس الأساسي للأدب الأوربي، من أجل تقييم لرواية العصور السابقة سيصير إيماناً بأن «مانون ليسكو» أو «إلواس الجديدة»، كتبت منافسة لأفكار باسكال ـ في حين أن البعض يفكر في أن هذه المنافسة مع دستويفسكي. والنوعان الأدبيان المنتصران هما النوعان المجهولان أو المستنكران من القدامى، أي الرواية والدراسة؛ فكيف يمكن استبعاد الصلة بين الدراسة والمكتبة، منذ أن أغلق مونتانيي على نفسه مكتبته؟ والرواية لا تدين بمكانتها لتعريف حديث، وإنما لذلك الذي يستعصي أكثر فأكثر على التعريفات. وقد انقسم الأدب إلى رواية ولا رواية، والرواية ليست أكثر تحديداً من «الباقي». فكيف لا يُثَمِّنُها تساؤلها الخفي، في حضارة صارت حضارة تساؤلية؟

لقد وضعت موضع التساؤل دفعة واحدة عبر تطورها، أي عبر حياتها نفسها (من مادلين دي سكوديري إلى دستويفسكي...)، من خلال الصور المشعة التي صنعتها الاقتباسات، ومن خلال وجود المسموع المرئي في ذاته؛ وكل ما وضعها موضع التساؤل عظَّمها، وهناك عنصر آخر ربما يكون قد عظَّمها، وحوَّرها بالتأكيد؛ وقد لحق بنا بالكاد، لأنه يحور كل الأعمال الفنية. والروايات غالباً ما تصنع أعمالاً معاصرة (أو على وجه التقريب معاصرة) ومؤقتة. فالرواية الجيدة تعيش، بالطبع؛ ولكن بغير التماع التناسل الذي ارتبط بالمسرح، وبالأقدمين. ففي عام ١٩٧٦، نتحدث عن بلزاك كما نتحدث عن كورني، وعن ستندال كراسين.

وروايات «أوراس» لسانت أوبان، كروايات دوكاري ـ دومينيل، لم تنتسب

إلا إلى التجديد؛ وبالطبع لا تنتسب له «الأوهام الضائعة»، و«الأحمر والأسود».
وهو ما يجعل مساءلة لفن من فنون المتخيّل تلتقي بطريقة خفية، مع الأحساس الديني.

والفن ليس الرضا، وإنما هو نداء مرتبط بالتعريف الذي يعطيه القاموس للإيمان، أي «الالتحام الكامل للقلب والعقل» والدعوة للخلق، التي رددها المتحف الخيالي على نحو لا جدال فيه، تتواجد على قدم المساواة مع الاحتياج الديني للتقرب ـ وربما على قدم المساواة مع الإحساس الأمومي. والقصة لم تع طواعية بالطابع غير المألوف للخلق الأدبي. وبدت جاهلة على نحو يثير الفضول بأنه ليس هناك فن سهل.

ولقاء الإنسان، بجندي ضمن رفاق معسكره، يقرأ كتبا حقيقية يؤسس تواطؤية. يضعها جهل الآخرين موضع الاتهام. ولم يحدث للإنسان، حتى المتعلم، أن أحب على نحو قسري الروائع. فكيف كان للمعارف، ولرفعة العقل، أن تطرح نفسها كاحتياج، في حين أن علماء من مستوى ثقافي عال كانوا بالجملة غرباء عن الفنون؟

فكل تلميذ بالمدرسة الإعدادية بفرنسا يعرف «لوسيد»، التي جهلها تلميذ الابتدائي؛ لكن هذا علموه معرفة كورني، لا التأثر به. وهاوي المكتبة، ومكتبة الموسيقى، والمتاحف الخيالية، متصل عبر التأثر بأساتذة الماضي، كما يتأثر جيرانه بالروايات البوليسية. وعدد الذين يثقفون أنفسهم بأنفسهم بالفن لا يكف عن التضاعف، لحسن الحظ؛ فهل يكون العلماء الفنانون شيئاً غير هذا؟ وفي فرنسا، يحل الأدب كموضوع للحديث الاجتماعي ـ ليس هو مع ذلك حديث بودلير الذي كان يناقش لاكلو[٧] مع تيوفيل جوتييه. فالاجتماعيون يتحدثون عن شيء آخر بنفس الطريقة. وبالطبع ليس الكتاب.

لكن القارئ الذي ظل الأدب ضرورياً له لو لم يتحدث مطلقاً، ولو عاش

في الوحدة، لن يصبح هو الآخر، قابلاً للإدراك، إلا من خلال وازع ما. (فهل نحن في مأمن، فضلاً عن ذلك، من ألا يتحول الانشغال البسيط بالإنسان، إلى وازع؟) فهل أصبح حب الأدب ذوقاً، لأنه يعطي المتعة؟ لقد شكل المخلصون له طائفة لها نفس مرتبة الكتاب أنفسهم، والمصورين. وقد تناسلت هذه الطائفة بشكل معقد. ولم يقرأ أحد فوبيه على حين قرأ البعض فلوبير. فمن هؤلاء؟ إنهم ليسوا ورثة قراء فوبيه ، والذين يقرأون ديللي،. بيد أن الخاصية النوعية للطائفة، حتى عندما تعود للتلذذ، ولمستوى الحضارة أو نقيضه، هي بالتحديد القدرة على التعامل مع روائع الماضي كأنها من الحاضر.

ويتلازم مع الاستبصار المختلف. لغير الفنان، أيا ما كانت درجة حساسيته ليس فقط الكتاب، واللوحة غير المنتسبين إلا لحقبتهما، ولكن اختلاط الإبداع أيضاً مع العرض، أي المنظر الطبيعي بالتصوير، والحكاية بالأدب بمعنى«موضوع» ما في الحالتين.

ومؤلف الرواية البوليسية شاء أن يحل، بالإقناع عبر القوة، اللغز الأكثر جاذبية. ولكن ما الذي أراده ستندال حينما شرع في كتابة «راهبة بارم»؟ ودستويفسكي عندما شرع في «الإخوة كارامازوف»؟ وهي المثل المفضل، للقاتل، وللحب، إلخ. ومن المألوف، بالاتحاد السوفييتي، أن يتحدث الناس عنها كما لو أنها «رواية بوليسية جيدة». (ونحن، الفرنسيين، يختلط علينا الأمر، بسبب الإغراب، بالطبع!) وهي ليست رواية بوليسية بالمرة. وليست كذلك رواية غرامية، على حين أن الحب بارز بها. ومتعتنا الرئيسية لا تأتي من معرفة هوية القاتل. لأنها ماثلة. كالحب. فما الذى لم تظهره الحبكة بالموضوع الحقيقي لدستويفسكي. فبطل «الإخوة كارامازوف» ليس إيفان، حتى بصفته محققاً، بل هو الشر. ويظل الشر محور المتعة بالرواية، سواء كان ميتيا بريئاً أم مذنباً، مدانا أو معفوا عنه. بما أن الرواية الحقيقية ليس لها إطلاقاً إلا موضوع حقيقي، هو الذي يهتم به المؤلف بشكل أكثر عمقاً، سواء عرف بذلك أم لم يعرف. ولابد

من بذل كثير من الجهد للاعتقاد بأن الموضوع الحقيقي لبروست ليس الزمن.

لكن الطائفة لا تخطئ في ذلك. فالنسق الأدبي قد نقل إيمانه وقاعدته بصوامعه اللامرئية.

الهوامش

١ ـ روجيه مارتان دوجارد: ١٨٨١ ـ ١٩٥٨، كاتب فرنسي، روائي، حاصل على جائزة نوبل ١٩٣٧.

٢ ـ أنطوان تيبو: أناتول فرانس.

٣ ـ شامفور: سبا ستيان نيكولاس روش (١٧٤١ ـ ١٧٩٤)، كاتب أخلاقي ودرامي فرنسي، عضو بالأكاديمية الفرنسية.

٤ ـ برنانوس: جورج، ١٨٨٨ ـ ١٩٤٨، روائي ومحاور فرنسي كاثوليكي.

٥ ـ توماس: شارل لويس أمبرواز، ١٨١١ ـ ١٨٩٤، موسيقي أوبرالي فرنسي.

٦ ـ بيرول: شاعر غنائي، أنجلو نورماندي، له رواية (تريستان) حوالي ١١٥٠.

٧ ـ لاكلو: بيير امبرواز فرانسوا، ١٧٤١ ـ ١٨٠٣، ولد في أميان، ضابط وكاتب فرنسي، من أعماله (العلاقات الخطرة)، رواية (١٧٨٢).

الخطوات الأولى للصور

واستمرت تحولية المتخيل. وترافقت كشوف الأمس مع الكشوف التي كان عليها أن تمحوها، فترافقت المجلات مع التليفزيون. وعندما غطت أكداس الورق المصورة على جميع الفضلات بصناديق قمامة باريس كلها، أثناء إضراب عمال النظافة، عرفنا أن أحشاء باريس سوف تختفي من ذلك الحين فصاعداً، تحت الصور اليومية للكوكب.. وقد أعقب الصحافة الآن متخيل لا يخلّف وراءه أثراً، مواريا عليها ومعيداً تركيبها، باحثاً عن مرساه في الشكل الذي يعطيه، لا في الشرح الذي يرافقه. والصورة المتحركة ليست صورة فحسب، لأن مجلات باري ماتش أو اللايف لا تحل إطلاقاً محل التلفزيون المضرب. حتي ولا بالنسبة للأحداث الجارية. فأي ريبورتاج هذا، أو أية صورة هذه، التي ستتنافس مع التغطية التلفزيونية، لهبوط على سطح القمر، أو مع سطو مسلح مصور بالتلفزيون، ويغيّران بالشروح كل ما عبرا عنه؟ فالشروح هي ما طرده التلفزيون (برغم شروحه هو، التي صارت أكثر فأكثر لا تحتمل) من الطباعة، والراديو، ومنه هو نفسه. فهو لا يحتمل أكثر من النص ـ الإجابة، الضروري، والمدمج. ومتفرجو التلفزيون الذين واصلوا شراء الجريدة، لا يقرؤون فيها إلا العناوين. وقد أطلق المصورون الفوتوغرافيون على المحررين تسمية «الذين يحشون الكلام» فقد جعل التلفزيون من الصحافة كلها مجالاً للثرثرة.

وحتى عام ١٩٣٩، وحتى عام ١٩١٤ بالأحرى، كان سر وجود الصحافة هو عرضها لعالم مدرك بالعقل؛ والتلفزيون يعرض عالماً أكثر نفاذاً للصبر، وأقل قابلية للإدراك، فما يقدم اليوم عبر الشاشة الصغيرة مقارنا بعدد من مجلات الحوار ناهيك عن مجلة التايم، يجسد رواية بوليسية. وانقلبت العلاقة مع الأحداث الجارية. فقد سيطر الخيال عليها في السينما، وارتفع الستار الأسبوعي، عن جريدة سينمائية للماضي القريب. والأحداث الجارية المصورة بالتلفزيون التي تعلقت بالحاضر، وفاضت على المستقبل، ورثت المجلات أكثر مما ورثت السينما. وصار الخيال بالمناسبة هو المسلسل ـ التبعية؛ وبقدر ما صارت حكائيته أكثر إيهامية، تخلى أكثر عن السيادة التي دانت بها السينما للفيلم الصامت.

فالفيلم الكوميدي الأمريكي العظيم، الذي غمر شاشات ١٩٣٠ حين عمل جنباً إلى جنب شابلن، وباستر كيتون، وهارولد لويد، ومنافسوهم، قد اختفى. ولم يأت لشارلي شابلن وريث. والدراما، التي بها بحث سينمائي خالص وتسيدت بدورها على بداية الفيلم الناطق، توجهت نحو الشرح القريب من شرح الرواية البوليسية بالولايات المتحدة، وقريب من الرواية الشديدة القصر بالاتحاد السوفيتي، فقد استولى هيتشكوك وجيمس بوند على مكان ستيرنبرج وستروهيم، وجانس أورينيه كلير؛ واستولى زارخي مخرج «آنا كارنينيا»، على مكان إيزنشتين مخرج «المدرعة بوتومكين». بمستوى من الخلق أكثر ضعفاً، وبإيهامية أكثر قوة.

وهو مستوى دائما وعلى وجه التقريب «شعبي»، وهي كلمة تشير، فيما يبدو، إلى ذوق نوع من الخيال التقليدي، الحكائي، العنيف أو العاطفي. ولم يلجأ شارلي (في معظم الأحوال) للأغنية العاطفية، إلا عبر الحرية المنيعة للهزل. ومع ذلك فقد فكر كل إنسان، في ١٩٣٠، أن شيكسبير قد توجه لكل الناس بقدر أكبر مما فعل بلزاك، وأنه لو بدا مستوى الفنون التقمصية، كالمسرح والسينما، متدنياً عن مستوى الرواية، فإن أعمال المسرح ـ أعمال ايسخيلوس،

وشكسبير وكلوديل ـ ظلت في مقدمة أعمال الخلق. وأن اللغة الخاصة للسينما قد هددت، مرتين على الأقل، بالتنافس مع متخيل الرواية، لا مع متخيل الكروت البريدية المصورة.

المرة الأولى مع شابلن، ابتداء من فيلم «المهاجر»؛ لكن لغة شابلن ذابت في لغة شخصية شارلو. والمرة الثانية مع إيزنشتين. فالكاتب العظيم بمقدوره أن يصف الارتفاع البطيء باتجاه السماء، لجسر نيفا، الذي حجز المتمردين عن مركز مدينة بتروجراد، في فيلم أكتوبر، وهو الجسر الذي كانت عليه جثة المرأة التي تدلى شعرها على صفحة السماء. وصور كهذه عديدة في «البؤساء». لكن شعر المرأة هذا الذي ظل سقوطه عمودياً في حين أن الجسر قد ارتفع بالسماء الغائمة، قدم صورة لعذاب المخلوقات البشرية، والجسر، والحيرة العنيفة لمن جعلهن تعانين ولمن عانين. ولمن أداروا ظهورهم بلا اكتراث لإحكام الجسور التي تنفتح صاعدة.

ولا توجد صورة فوتوغرافية، ولا لوحة لجسر نيفا حازت الحركة التي ردت له حضوره الوحشي، ولشعر المرأة، وضعه المؤلم. والجسر المرفوع ليست له عداونية الجسر الذي يرتفع. والهياكل الورقية التي تمر بألعاب الظل الفروسية، في مكسيكو، أمام الوجوه الضاحكة للأطفال، متحدية الصورة الثابتة، ارتبطت بعبورها، الذي أوحى بعرضية الحياة. ومثل هذه المشاهد تنتسب لعالم سينمائي خاص أيضاً خصوصية الكاميرا نفسها، ومستقل عن كل أشكال المتخيل التي سبقته.

وخلال خمسة عشر عاماً، صارت السينما فنا من الطراز الأول، له نفوذ عالمي أكبر من نفوذ الرواية؛ قادر ربما على استعادة إجماع الحضور الذي كان للتراجيديا الإغريقية. وعلى هامش هذا الإجماع المحتمل، تشكل الهاوي ـ والمولع ـ بالسينما، شأنه شأن هاوي الرواية، والمسرح أو التصوير، وصار متأثراً

بالأسلوب، ذلك الأسلوب الذي، لا يختلط مع موضوع الفيلم. والسينما المستقبلية، التي وعدت بها سينما ١٩٣٠، وضعت الرواية موضع النقاش بقوة أكبر مما وضعتها بها الأفلام العظيمة موضع مناقشة ، لكن هذه السينما صارت عندنا، بغير أن نكتشف قنبلتها الذرية ولا حبّتها لمنع الحمل؛ فقد كبر هذا الطفل بغير أن ينضج. فما أسماه البعض، حتى الحرب الثانية، بعالم السينما، قد تباعد، واستبدل بكيان حي قوي (من الماضي مع ذلك) على الطريقة التي حدثت بالرواية تقريباً.

والتلفزيون يبث الأفلام كما يبث المقتبسات، فبغير أن يبتدع أي شارلو راح يبث الحقيقي، ويختار، وينقل سينما من عام ١٩٣٠ جديدة بصالات العرض الخاصة. وهو ما يدفع للتساؤل، بقوة أكبر كثيراً من إنتاج تلك الحقبة في مجموعه، حول تعبير للمتخيل، منافس للكتابة ـ على حين أن إنتاج اليوم يتجه على نحو أقل باتجاه المتخيل عنه باتجاه الإيهامية.

لنحترس بالمقابل ـ لأن متخيل التلفزيون ليس وريثاً لهذه السينما المنتقاة، ولا لعبقريتها. فالمسرح لم يكن عرضاً لأفضل أغاني الحركة؛ ولم تكن الرواية، سرداً لأفضل مسرحيات راسين، وشيكسبير أو فيكتور هوجو. فالمتخيل يخلق قيمه. حتى من مدرسة لأخرى. ولم ينشغل راسين قط بأن يحل أبطاله العاطفيين مكان العاهل «سيد نفسه كما هو سيد الكوكب»، بل أبدع القيمة الفنية للعاطفة في مقابل قيمة المثالية. وعبقرية الأفلام الثورية لإيزنشتين أبرزت البلشفية، وأحيت المأثرة. فالمتخيلات تتعاقب بالأحرى عبر تحولية لا عن طريق التسلسل.

إضافة لذلك، لم تصبح حقبتنا زمناً للصور إلا عبر المجاز، في حين أن الصور قد غزتها. وكل عصر بدأ بالكتابة؛ كذاكرة بالقطع، ولكن قبل كل شيء، كوسيلة إعداد. ومن طبيعة الصور أن تنقل، ولا تبني. لقد عاشت الرواية

من الكتابة، وكذلك العلم، إذا أضفنا إليه الأعداد. والمتخيل الذي يستبدل نفسه بمتخيل الكتابة يفعل ذلك على طريقة الموسيقى، التي تعايش معها ولكنه لن يحل محلها، لأنه لا توجد حضارة بنت نفسها على الموسيقى. فإذا وجدت موسيقانا نفسها موضع نقاش، فقد حدث ذلك عن طريق أصوات أخرى.

وإلى أن وصلنا لزمننا، ثبتت مقولة «إنني هنا، شيء كهذا حدث لي»، فلو أن «الأنا» لم تتواجد هنا، لما حدث قط ما تعلق بها. بيد أنه، قد حدثت لنا أحداث لا نهاية لها. لقد عاش الإنسان في اليم كما في الهواء. وأرسلت «فتاة صغيرة[١] بواسطة القديسين لمطاردة الإنجليز في أورليان»... والعالم لم يصنع من الأحداث، وإنما مما هو يومي وما هو فوق طبيعي؛ ولقد بدأ الاستيهام من حيث توقفت مشاهدتنا. فلم يحدث في عهد لويس القديس فقط، أن اعتقد الصليبيون أنهم بلغوا القسطنطينية عندما وصلوا إلى ماينس[٢].... وقد حدثتنا رحلات لوتي في آسيا عن كائنات، ومدن أكثر بعداً عنا من شرق لامارتين أو شاتو بريان. وكان العالم، هو المجهول. ليس فقط في عصر بلان كاربان، وماركو بولو؛ فقد حدثنا جوبينو[٣] عن بلاد فارس التي بمخيلته، كما يحدثنا التلفزيون، عن القمر، وحدثنا عن سكان فارس، كزخارف بيضاوية، فقد صار كل شيء فيما وراء المشرق هو التبت. كانت البلاد المجاورة فقط غرائبية؛ والبعيدة كانت خيالية. وقد أحب المتخيَّل التنانين والخرافات. فماذا تساوي شهادة الشهود النادرين؟ ولم يمح المبشرون صورة التتار الذين يحتمون من وهج الشمس مغطين أنفسهم بآذانهم الكبيرة؛ فقد فتحت مصارف كانتون في زمن الطرف الصينية؛ والتقت المعابد الصينية متعددة الأدوار التي ترعش جلاجلها، وتماثيل بوذا الزمردية، بالقرن التاسع عشر، في كل أرجاء فصول الحكايات. وكان للشياطين قرون، وللملائكة، أجنحة. فالمجهول خيالي بطبيعة الحال.

لكننا صرنا على معرفة بالأرض، وقد انقلب الآن دور المسموع المرئي.

وتوجهت الجرائد السينمائية القديمة نحو غرائبية أبرزتها عبر الصروح والاحتفالات الدينية التي صورتها. وصارت هذه الغرائبية أليفة، فمتفرج التليفزيون عرف «تيان آن مين»، ذلك الميدان في بكين، أكثر من معرفته بأجمل ميادينا الإقليمية. ودمّرت سينما الخيال، والأحداث الجارية بالتلفزيون، شيئاً فشيئاً، ذلك الخيالي الذي وُكّلنا بالترويج له. ونحن لم نمعن النظر في الصروح المغولية إلا بالسينما، لكن الأفلام الهندية جعلتنا نرى شوارع الهند كذلك. ولم نمعن النظر أبداً في ناطحة سحاب جديدة، لكن «الإمباير ستيت» في حادث سطو مسلح توافقت مع هذا الحادث لا مع المدينة المحرمة ببكين، مع الحياة اليومية لا مع المتخيل (والعمارة، هي متخيل البيوت). والصور تتغير أكثر عبر عرضها لناطحة السحاب بالحدث اليومي، لا عبر عرض صور ناطحة السحاب نفسها بفيلم أبيض وأسود، أو حتى ملون. ولم يعد الأمر أمر أجناس تتنافس (وثائقية مسلية ضد وثائقية تأريخية) ولكنه صار أمر اقتحام الكوكب لغرفة الصالون، في مواجهة وضع الصورة الفوتوغرافية، التي ظلت مشلولة فصورة عربة الخضر أمام اللوفر لا تنتمي لنفس المجال الذي يعرض بائع الخضر وهو يمر أمام الأعمدة. فليست لهما نفس الحياة. لأن الصور الفوتوغرافية، حيوانات محشوة بالقش.

بيد أن هذا التغير الذي نستشفه، في علاقة الإنسان بالأرض، والذي صار صاخباً في غضون قرن، كان بالنسبة لنا المعبر من التصوير الداكيري[٤] إلى السينما. والأدب الحكائي، في امحائه، كشف لنا أن كل ما أوضح التفاصيل، أخفى الضخامة، وأن الإنسان لم يسلط الضوء، على عالم إلا بإخفاء العالم. وسواء كان المعروض صرحاً أم كوخاً، فما عرض علينا كان للإقناع، فهو لم يخف عنا العالم الذي يعرضه، حتى ولو بالحيل. فلو عرض الفيلم قصوراً متتابعة، فلذلك من أجل مضاهاة أسلوبها؛ ولكن، في حين أن هناك توجيه للصور ـ خاصة تلك التي نتشوّق لها ـ يتغير كل شيء أمام جمهور المسموع

المرئي، الذي يتشابه مع الحياة.

ومن طبيعة البشر أن يعتقدوا بأن هؤلاء الذين لم يروهم، يلتحفون بآذانهم الضخمة؛ ولكنهم أصبحوا يعتقدون أيضاً بأن ألف تباين يصعب تبسيطه، نادراً ما تصمد أمام الحياة اليومية، فهل تسببت في ذلك اللقاءات بين الناس؟ وكم سائح بالعالم الآن كل يوم، وكم متفرج على التلفزيون؟ فما دخل في اللعبة منذ عدة سنوات هو الموقف الأساسي للإنسان إزاء الأرض، وإزاء البشر، وهو الموقف اللاعقلي والعميق كوعيه بذاته. الذي يباعده منهم عندما يقرّب فيما بينهم. فماذا تمثل أشكاله السياسية، والأخلاقية، والدينية في مواجهة الرهان الحقيقي للتحولية التي تطوع العالم؟

لقد أدهشت القنبلة النووية «دوبون»، أقل مما أدهش قوس قزح نوحاً. فالعلاقة الأساسية للإنسان مع العالم التي رسمتها الحضارات، كانت نسبياً ثابتة ـ إلى أن جئنا.

والإنسان بالطبع لم يتحقق بنفس الشكل في امبراطورية مصر القديمة أو في فرنسا القوطية. وقد ذهب المصري من الامبراطورية القديمة بعالمه كما ذهب بحماره، وكذلك المسيحي من القرن الثالث عشر. وكان هناك رحالة؛ ونحن ابتدعنا السفريات لقد انقضّت الأرض على الإنسان، سائلة عنيدة، متعجلة، ولكنها قريبة باستمرار. ويبدو أحياناً أن المسموع المرئي يستدعي التحولية، وأحياناً يبدو أنه ينتظرها. ولقد بدأ يحوّل الأرض من الآن، فجوزيف كونراد لن يكون له خلفاء. والأبجدية، والمطبعة، والتعليم الإجباري (أي تعميم القراءة) قد غيروا علاقة التآخذ بين الإنسان والمتخيل. فلم ينبثق التلفزيون بالمصادفة، وحقبتنا التي لا آماد لها ولا أبعاد، تشابهت معه. فقد دمرت موجات الأثير الفضاء، كما فعلت الطائرات؛ وصار الزمن أكثر سرعة واختصاراً.

ومن الممكن أن يكون فرع المسرح قد خلب عقلنا كما فعل فرع الصحافة. ففي الثاني، حدث التغير عندما دخلت أسلاك التلغراف، ودخل تطور الطباعة في اللعبة. وقد واصل التلفزيون السينما لأنه يعرضها، لمتفرجين معزولين؛ فقد التحق فرع أفلام رعاة البقر، على الشاشة الصغيرة، بفرع الأحداث الجارية. ونحن لم نعرف مطلقاً قدر الصور بأحلامنا؛ ولم يحدث أبداً، أن عرفنا قدر الصور بالواقع الذي يصحبنا. وبما أن الحضور الكلي للتليفزيون مستمر في خدمة موضوع، فهو بالضرورة في خدمة الحاضر، فالمدينة المحرمة بالصين يمكن أن تظهر في فيلم عن العمارة، لكنها تقفز بالشاشة الصغيرة إذا مات شو إين لاي. ولم يفسر أحد العبارة التي تقول عن التلفزيون: «بكل مكان، وفي التو!»، لكن كل منا أخذ علماً عندما بثّت شبكة القنوات التي تغطي الأرض هبوط رواد الفضاء الأوائل على سطح القمر.

ومثل هذه الأحداث هي التي شكلت الأوليمب الحسي، الذي زاوج واقع الهبوط على القمر، مع مدهش نادى فيه الإقدام والمجهول على المتخيل؛ وهذا الأوليمب آلهته الأحداث التي نرغب جميعاً في رؤيتها. فما هو المشترك بين الهبوط على القمر وبين جنازة تشرشل؟ إنها الأحداث الجارية، بالرغم من كل ما يفصل الأولى عن الثانية؛ وعن المشاركة الجمعية للمتفرجين. وهي مشاركة لا تنفصل عن الحضور الكلي. فالمتفرج لا يتعامل مع مثل هذه البرامج كبرامج يومية للأحداث الجارية «على أفضل الأحوال»، فهو يستشعر فيها أيضاً احتفالات مقدسة، بلا دين، ولا آلهة، ولا شعائر (كأي احتفالات لأي حشد كان) عبر حضور أكبر جمهور متناثر ـ أمام القمر، وأمام الموت. فهل للخيالات الآسرة للمسموع ـ المرئي، بما في ذلك السينما، أن تبدو هزلية، بالمقارنة بانبثاق متخيل جديد للواقع، بعد ستة قرون من اختفائه؟ فمن الممكن، بعيداً عن الرواية، أن تعثر السينما والتليفزيون، بمسرحهما الممتد بجميع بقاع الأرض، على العبقرية التي وجدها شيكسبير على خشبات المسرح؛ ومن الممكن

أيضاً ألا ينتظر القرن المقبل من ماكبث آخر أكثر أشعاره نفاذاً، وإنما يجدها فيما أسماه أول هبوط على سطح القمر...

والأحداث الجارية المتلفزة (باستبعاد السياسة) تبدو لنا موضوعية بحسب السياق الذي صنع الاعتقاد بالموضوعية في الفنون، ونحن نرغب في أن تكون المرجعية الحاسمة بهذه الصور لعالم نماذجها، على حين أن الكثير منها ـ البعض عن عمد والبعض على نحو عفوي ـ يعود إلى عالم المسموع ـ المرئي، الذي ينهمر، ولا تعد السينما بالنسبة له سوى إقليم تابع. فالأحداث التاريخية، وصراعها ضد الموت والقدر الإنساني، وكلية الحضور عند بثها، و«القطعية» في ثباتها، كل هذا يختلط مع أبسط الصور. ومع ذلك، فافتراض أن الصور موضوعية، يعني أولا افتراض أن تكون صوراً منفصلة. وسلسلة اللقطات تتخذ معنى، حتى لو لم يبحث عنه المصور؛ فأكثر الصور جاذبية لإيزنشتين هي مقاطع اللقطات المتتابعة، لا الصور الفوتوغرافية. وصورة اليوم، التي يعرضها علينا برنامج يومي، هي جريدة قبل كل شيء. والصور التي تكون عالم التلفزيون تتمتع في مجموعها بانتمائها للتلفزيون لا إلى الكروت البريدية المصورة، وتتمتع بسعة، وبأسلوب يفصل على الأقل أفلام السنوات الأخيرة عن الأحداث الجارية، برغم الخضوع المتزايد بهذه الأفلام للإيهامية. وهذه الصور تتشابه بطبيعتها، شأنها شأن اللوحات التي تتواجد بالمتحف عبر أسلوب مبدعها، لا عبر إتقان إيهاميتها. وبالصور المعادة الأليفة بالتلفزيون، في البرامج المعدة عن سير الموتى، لا يتطلب الأمر انتباها شديداً لتمييز مونتاج الموت.

فكيف يمكن الشك بتكون عالم مسموع ـ مرئي، بنفس معنى عالم الرواية الذي يحاصره عاماً بعد عام؟ إنه يضيق الحصار علينا، فهو يتخير ويستولي، ويتعجل مكتبته السينمائية، التي ستحوي جنازات القياصرة المقبلين، ويتعجل حلم المونتاج المقبل المنافس للقطارات السوداء التي توقفت في نفس

الدقيقة في الوحشة السيبيرية، بصفيرها النائح على موت ستالين. فقد عرف أنه قد ألقى إلى القمامة بالاعداد التذكارية الخاصة بالموتى بالمجلات. وليس لبحثه ما يجمعه مع الالتزام، ومع الدعاية، فهو لا يسعى لامتلاك متخيل كواقع ـ للإقناع ـ وإنما لكي يعطي بالأحرى للوقائع البريق الغامض للمتخيل. وهذا البحث خلق متخيله على غرار المتخيلات السابقة، فقد عثر السينمائي على التصميمات بالعروض ـ كما عثر المسرحي على المشاهد في التاريخ، وكما عثر الروائي الطبيعي، بالحياة، على المشاهد التي سجلها الأخوان جونكور بيومياتهما. والمسموع المرئي يوجّه ما يسعى لعقد الصلة معه. وإعداد متخيل ما بواسطته هو نفسه، وبواسطة نسقه الخاص، يجعله يهرب كلية من النسق الذي يضفي عليه ـ لأن هذا النسق أقوى من الأقدار، ومن القصة والمحاكاة.

قال نيتشه بأن الصمم ليس طريقة خاصة لسماع الموسيقى؛ ومتفرج التلفزيون ليس نوعاً من المتفرجين بالمعنى القديم. فمشاهدو المسرح يتفرجون على المشهد، الذي يحدث في مكان عرض المسرحية. ومتفرجو السينما يتفرجون على الشاشة، والذين يتفرجون معهم يشاهدونهم، ويحكمون على مستواهم من ملابسهم، ويبرطمون بالسخط إذا ثرثروا. أما متفرجو التلفزيون، فهم غير معروفين، ولكنهم غير متخلصين من تماثلهم، وكل واحد يجد أمام الشاشة الصغيرة أنها تعرض فحسب من أجله ـ باعتباره أكثر كثيراً من مجرد هويّة واحدة، ولكنه ليس مسؤولاً إلا أمام استيهاماته. والإنسان حين يذهب للسينما، يشاهد العرض جالساً على مقعد، وهو يجلس بالمقهى، يشاهد المارة ـ الذين يشاهدونه بدورهم. في حين أنه لا يوجد أحد يخاطب متفرج التلفزيون، حتى حين يخاطبه رئيس الدولة. فهو قادر على جعله يصمت بإغلاق زر جهازه، ولن يعرف الرئيس بذلك. فهو يراقب هذا الرئيس أو هذا النجم، ويحكم عليهم، مشبهاً إياهم بالشياطين التي تطل من المنافذ Lucarnes ـ(٦) فلماذا يسمي البعض الشاشات الصغيرة بالمنافذ Lucarnes ؟ والتلفزيون خيالي بالمعنى

المحدد، لأنه إذا أصبح النجم ماهراً بمعنى أن له حضوراً يخاطب الحضور الجمعي، فإن جمهور «المصغين المتوحدين»، أو المناجين كما يقال عنهم، سيتحلق حوله. ألا يجد كل واحد منهم حرية على غير العادة؛ بالحياة عندما يتحرر من المسؤولية؟

ودراسة متفرج التلفزيون أكثر إفادة من دراسة التلفزيون، فالفيلم أو الأحداث الجارية بالتلفزيون تعيد إنتاج نفس الأشياء، المعروضة بالسينما، في حين أن متفرج التلفزيون، لا «يستنسخ» نظيره متفرج السينما.

فلم تنتشر التحولية بالطريقة التي جعلت من القارئ متفرجاً، منذ خمسين عاماً مضت. إذ كان البعض، مع ذلك، يتفرج على الصور المتحركة، والبعض الآخر يقرأ. ولكن ما إن شاهد كل من الفريقين هبوط الإنسان على القمر، حتى تغير متخيلهما، لقد أُعدّا في القمر، لأنهما رأيا ما لم يستطيعا رؤيته، ورآه رواد الفضاء. فصيحة الأطفال التي كانت تقول «أنا الفارس دار تنيان» أعقبتها صيحة «إنني على سطح القمر». على حين أنهم يعرفون بأنهم ليسوا هناك، كما عرف القراء بأنهم ليسوا دارتنيان، وليسوا، كذلك، جوليان سوريل. وهذه العملية التي حدثت على صعيد متخيل الواقع ليست خارجة بالكامل عن المشاركة الروائية ولا عن فعل الصحافة... فأن ينظر المرء للشاشة الصغيرة كجهاز راديو بالصور؛ يختلف عن أن ينظر لها كفيلم، صار جريدة.

فقارئ الجريدة يأخذ علما بالأمور، ومتفرج التلفزيون يندمج فيها ـ فهو مالك جمعي للقارات بنفس الشكل الذي يمتلك فيه زائر المتحف اللوحات ـ فهو مشارك، لكنه مشلول، بما أنه لا يستطيع التدخل؛ ومع ذلك فهو مستعد للقول: «أنا حاضر بالأمور»، فهو واع على نحو غامض بالعملية التي تغير علاقته الأساسية بكل شيء، بما في ذلك نفسه. لقد انفصل العالم عن الإنسان لكي يصبح عَرْضاً، ابتداء من المباراة الرياضية، التي حدثت، حتى الشارع

العادي، الذي لم يحدث أي حدث. فالكوكب الذي غلّف الفرد، هو هذه الحجرات ذات الحوائط الأربعة، التي قبع وراءه فيها بشر آخرون. لقد كان يكابد الزمن، ومؤخراً ولج بالفضاء ـ وبالماضي، والسفينة تخترق البحر المتوسط لأفريقيا، والهند، وللشرق الأقصى... إن الصورة، التي يبدو أنها تستنسخ نموذجها ببراءة، تستنسخه عبر اتفاق لا يقل استبداداً عن استبداد الحكاية، لأنها تدمر انغماس الإنسان في العالم. فزمن وحيز الشاشة، اتفاقان عامان، أقاما مع العالم حواراً أخرس تحقق بالفعل بواسطة النجم الذي أمامنا ـ ولكنه متعذر المنال لأن الجمهور، المسحور العاجز، ظل منفصلاً عنه وراء المربع الزجاجي الخيالي... أهو متخيل واقع الأزمنة الحديثة؟ لقد اندمج بالحياة كما اندمجت من قبل الصلاة أو الكنيسة؛ وهو مختلف جداً عن حلم اليقظة، حتى عن ذلك الذي يرافق المكتبة. فقد أجبر التلفزيون، ابتداء من الآن، الإنسان على المتخيل. وعندما كان الوقت معايراً بواسطة الأجراس، فيما قبل الساعات الميقاتية، كان الناس ينتظرون الساعات، والأعياد، ويصلون الحاضر بالماضي عبر احتفالات التبشير الدينية، والآن يتجزأ اليوم عبر برامج الأحداث الجارية الصباحية والمسائية، وعبر حاضر معتقل بمرصد اليوم التالي ـ مقيّد بنقيض الاحتفالات الدينية، لنقيض الخلود.

والتلفزيون لا ينقل هبوطاً على القمر كل يوم. لكنه يغلف متفرج التلفزيون كل يوم، ليخلصه من قدره كما خلصت صلوات التبشير القروسطية المسيحي بوضعه في زمن سرمدي. فهل يربض ذلك الذي اقتنى الشاشة الصغيرة، أمام التلفزيون كحيوان منزلي؟ وهل أصبح مالكاً مسمماً؟. ففي العهود البعيدة، كان مُلاّك الأزمنة الغابرة، منزرعين في زمنهم وأرضهم كالأتقياء!

وبتغييره للعلاقة الأساسية بين الإنسان والعالم، طرق التلفزيون مجالا يضاهي بالزمن وبالفضاء. وأحال التلفزيون كل ما يحيط بالإنسان لعابر، فقد فعل به ما

فعلناه نحن بحضارته، أي جعله صدفوياً.

فالتلفزيون كاشف غير مرئي للمتخيل الذي سبقه، والذي عبر عنه مصطلح «عالم الرواية» على نحو سيئ. والتحولية التي فرضها عليه، بكشفها له سرعان ما ستسميه اسماً آخر. بما أن هذه التحولية قد أوضحت لنا لماذا عاش الفنان في انبعاث أكثر مما عاش في إرث، وأوضحت لنا في نفس الوقت كيف تألّف المجال الذي أسميناه بالشعر، وكيف تألفت المحكمة السرية التي أمّنت مجموع الانبعاثات.

الهوامش

١ ـ الفتاة الصغيرة: المقصود بها «جان دارك».

٢ ـ ماينس: بألمانيا.

٣ ـ جوبينو: الكونت جوزيف آرثر، ١٨١٦ ـ ١٨٨٢، دبلوماسي وكاتب فرنسي، صاحب النظرية العرقية، التي تبناها خاصة هتلر، له دراسة في عدم تساوي الأجناس البشرية (١٨٥٣ ـ ١٨٥٥).

٤ ـ التصوير الداكيري نسبة إلى آلة التصوير الفوتوغرافي التي تعيد إنتاج الصورة، وصانعها (داكير).

تحوليات

لقد وزّع علينا الإنتاج كل أشكال الأرض، ولكن لم يكن أمراً سهلاً على حقبتنا التي انشغلت بنفسها، أن تدفع عاطفتها حتى تشمل المحيط، وما قبل التاريخ. لقد أخترع الصينيون البارود واستخدموه في الألعاب النارية؛ فلم لم نستخدم نحن الحفر التصويري في استنساخ صور الفاتنات في المقام الأول؟ وكيف لم يرتبط النهم الذى جعلنا نطلب من التليفزيون كل الصور، بانبعاث لكل فنون التاريخ، وكل الفنون التي بلا تاريخ؟ لا الفنون التشكيلية فحسب ؛ فالاسطوانة، وكتاب الجيب، يوزع كل منها ثلاثة آلاف نسخة.. (وفي الأغلب، أقل!) على حين أن النحت توغل في الزمن حتى عصور الجليد، وفي الفراغ حتى الأماكن المتوحشة. ولم ينقل لنا أي شيء التحولية بدرجة من القوة تساوي ما فعلته الفنون، لأنه لا الثقافة السومرية، ولا حتى ملحمة جلجامش (التي قرأنا ترجمتها) أثارت فينا التوقد بنفس الدرجة التي أثارتها تماثيل جوديا[1]. ولا الضجة العميقة التي رافقتها، أي تحولية العقيدة.

لقد حوّل القرن الثامن عشر المسيحية إلى خرافات، وحولها القرن التاسع عشر إلى أخلاق. وباكتشاف النحت القوطي حوالي ١٨٦٠، لم تكتشف فيه الرومانتيكية سوى المعمار. واكتشف البعض العصور العظيمة المسيحية، كما اكتشف الأدب، «معتمداً»، على معاونة الفن، والأركيولوجيا، والإتنوغرافيا، والدفعة التي لا اسم لها التي نبشت عن المقدس كما نبشت النهضة عن

جمالها الأفلاطوني، وأذهلتنا الأعمال المجنونة التي بعثتها حياة المسيح (أعمال أصدقائه وغرمائه على السواء). «لنستبعد أولا كل ما هو فوق طبيعي» ظل رينان يقول بهذا حتى نهاية حياته .وهو المنهج الجيد لقراءة الفن المصري، وكتاب الموتى، وملحمة جلجامش وحتى الأوريستية.. وظلت الأساطير غامضة، والمعجزات أيضا، فهل كان هناك احتمال لبعث المسيح؟ وذعر الغرب ، وسلم لدستويفسكي الممسوس، وتعامل مع بوذا شوبنهاور كمعلم لزرادشت، فالكاتب اللندني أو الباريسي الذي أعلن أن الإيمان هو روح الدين الذي لا تعدو الأخلاق أن تكون جسده، وأن المقدس هو المفارق كلية (حسب تعريف رودولف أوتو في ١٩١٧ ، لأن فكرة المقدس لم تكن معزولة منذ خمسين عاما) مثل هذا الكاتب ظل غير مفهوم. لقد أعدنا اكتشاف العصور المسيحية العظيمة في ظل المسيحية الأخلاقية للقرن التاسع عشر، مثلما اكتشفنا لوحة الواجهة الرومانية «لأوتون» تحت الجصّيات اليسوعية؛ لكننا سمعنا صوت الأديرة كأنه صوت ممفيس، أي لم نسمعه بوصفه بداياتنا، بل سمعناه بوصفه صوت متخيل آخر.

هي تحولية قريبة من تحولية الفن عنها أن تكون قريبة من تحولية الآداب، لكنها تلقي الضوء على الثانية. والمتحف الخيالي لا يتطلب مترجمين؛ وقد استولت المطبعة على جانب من الثقافة الشفوية (فعبر المطبعة، نقلت إلينا الإلياذة، وأعمال شيكسبير وموليير)، بنفس الطريقة التي بدا بها أن المتخيل المطبوع قد استولى على المجال الواسع للحياة والحكمة المسمى بالأدب. وإنه لأمر ذو دلالة أن المكتبة قد استبدلت بالجنس الذي احتمل الترجمة أكثر.

وبواسطة الأشكال الآتية من بعيد أو المختفية، من سومر حتى أفريقيا السوداء، مرورا بالمراحل القديمة لآسيا، عرض علينا المتحف الخيالي الأساطير التي لا تتعلق بنا. وبمقارنتها مع المتحف، تبدو هذه المكتبة صغيرة. لا لأننا نتطلب منها أن تستغرق التاريخ؛ ولكن ما جدوى التمسك بها إن لم تستغرقه قط؟ ولا يبدو

لنا أن اللغات وحدها مسؤولة عن ذلك. وإنما صارت هذه اللغات السبب، لأن الحدود التي حجزت الألسنة فيها الفنون، مقارنة مع عالمية الأشكال، تثير التساؤل وتقيم لنا الحواجز.

وانبعاث فن الحقب القديمة عبر النحت، حقق انبعاثا فائضا للأعمال الدينية، ففي هذه الحقب فن ديني على نحو قاطع تقريبا. وبالمقابل، لم تتحرر «جلجامش»، ولا «الرّيج ـ فيدا» ، ولا البوبول ـ فو» من الأركيولوجيا. فما هي الملحمة التي أضفناها نحن لهوميروس؟ لقد مارست إسرائيل ، القديمة، علينا نوعا من التدليس التثقيفي تخطى، عند اللزوم، حاجز اللغة، على حين أن «الباغا فاد جيتا» ظلّت بالغرب مرعى للمتخصصين، حتى في ترجمة غاندي. فلا توجد أسطورة بالهند أو بالصين تساوت لدينا مع «تريستان»، بل ولا حتى «حياة بوذا»، على جلالها. ونحن نتصور أن سعدي[٢]كان منافسا لكيتس، على حين أنه كان منافسا للافونتين، أي بأن مجده جاء من شعرائنا، وليس من قصائده. وفيللون ليس أقل حضورا من «مُنْتَخَبَة أفينيون»؛ ومن فيرجيل أو كيتس، في لغاتهم الأصلية. ولكن يجب عدم الذهاب بعيدا في القديم...فنحن نعرف حدود كل متحف خيالي بالأدب ـ بالحقبة التي احتل فيها المتحف الخيالي للنحت الأرض.

ومنذ مائة عام، كانت تماثيل الامبراطوريات القديمة خرساء، معمارية، وثائقية، ككتاب الموتى. والعالمية التي اتفقنا عليها في عالم الفن نحن الذين اكتشفناها، وتبعها الأدب على طول الخط ، ونشر الصور الفوتوغرافية بكلاسيكيات الجيب يساوي مع ذلك نشر المتحف الخيالي، ولكن لا يوجد معيار مشترك بين تساؤل «المغنية العظيمة السومرية» وتساؤل «جلجامش»، وبين تساؤل «رقية» «وأغنية أفريقية»، وتساؤل المتحف الخيالي وتساؤل المكتبة. والتساؤل الذي طرح عبر الخطاب اقترح دائما إجابات؛ فدفاع باسكال كان أكثر محسوسية من عالم الكلمات؛ ولكن لو أن شكلا ما كان بطبيعة الحال

محسوسا، فجماع الأشكال ـ خاصة أشكال الفنون ـ صار أقل محسوسية من الموسيقى، وبلا إجابة مثلها، لأنها أيضا ـ الفن ، والموسيقى ـ مستعدة للتوافق مع الغموض، في العالم الذي صار موضوعه الخاص، فَضَّ هذا الاتفاق. وواحد من نصوصنا، هو «سفر أيوب» ، توجه إلى المتعذر فهمه بنبرة المتحف الخيالي. وهو الوحيد الذي فعل ذلك، في حين أن المتحف الخيالي، على الأقل حتى الحقبة الرومانية، قد رجّع وعدّد أصداءه الكهوفية، في تبادلية لا تنتهي ، متعيشا على اللاعقلي ، واللاواعي، والسر، واللغز، بما أنه خلال آلاف السنين، قدمت الفنون التشكيلية مالم يره أحد ، وما لن يراه أحد إلا عبرها، أي الآلهة.

والتماثل بين ثورة المكتبة ونظيرها بالمتحف يبدأ من نشر الأعمال. فمن ناحية، المتحف الخيالي، والمستنسخات الملونة؛ ومن الناحية الأخرى مكتبة كوكبة المشاهير، وكلاسيكيات الجيب في كل لغة ثقافية عظيمة. وهذا النشر حدث ، مرة أخرى ، «ملقنا درسًا» ، فقد وجدت الأميرة دي كليف في «الباب الضيق» حضورا راهنا كما وجده فيللون لدى فيرلين، ووجدته تلك اللوحات البدائية لدى جوجان. وفي واقع الأمر، أن نواة التحديث قد صنعت الرواية من تكاثر كلاسيكيات الجيب ومكتبة كوكبة المشاهير. فلو أن فيكتور هوجو مال بعبقريته وحدها ليُنَصِّب جوفينال ضد فيرجيل، ما كان لأي بلزاك أن يعارض «بساتير يكون» تياجين[٣] وشاريكلي، وهذان العملان احتفظا بمكانيهما المحترمين والمتواضعين، لأنه لا توجد رواية قديمة ، لأن الأقدمين حكوا قصصا. ولوحات النهضة الإيطالية كان لها أن تكون مختلفة، لو لم تعثر على خميرتها عندما نبش البعض على الأعمال الأثرية الرخامية التي لا تبصر؛ والمكتبة المعاصرة كان يمكن أن تكون بالقطع مختلفة، لو أن تحولية الأقدمين لم تكن قد تغلغلت بجنس أدبي، وفوق كل شيء بالمجال العقلي الذي، جهلوه هم تماما. والدور الموجّه الذي لعبه الحاضر في ثورتنا كبير جدا، فإذا أولينا قدرا من الأهمية لتطور أدبنا منذ عام ١٩١٧ ، فذلك من أجل محو الدراسات اللاتينية.

ومع ذلك، من هم الأصدقاء المستعدون للتشاجر اليوم لأن أحدهم قال : «إن الأعمال الأثرية هي خبز الأساتذة!» ، في لقاء جرى به نقاش حر، قبل ذلك بعشر دقائق، عن المسيح والجمهورية؟ لقد جمعت المكتبة المفضلة لمدنّسات جونكور إيسخيلوس، وسيسيرون، وأريستوفانيس، وبترون، وأنا كربون، واستبعدت فيرجيل. وجوفينال، (وهو اختيار أصيل مع ذلك، لأن الأستاذ المفضل لم يكن فيرجيل وإنما أوراس.. .)

ولم يكن وضع نهاية لأولية الأقدمين حدثا لأنه تجاهل أوراس، ولكن لأنه. طوّع التقليد المتّسع للشمولية الأوربية؛ وهو التطويع الذي جعله تسلطن الرواية غير قابل للانقلاب ، وكلاسيكيو سان ـ بيف، عندما صاروا كلاسيكيات جيب حل فيهم كيتس محل تيبول[٤]، ودستويفسكي محل أوراس. فضلا عن أن هذا التقليد المتبع، لم يجد في المكتبة قوّته التي وجدها بالمتحف. وعلى الرغم من جاذبيته الأكثر من جاذبية ملكة النافار والآنسة دي سكوديري، لم يكن ستندال جذابا بأكثر من فولتير؛ ولم يكن هيمنجواي جذابا أكثر من ستندال. فالمكتبة لم تبعث بدائييها، ولم تهمش متوحشيها.

هل كان بمقدور تراتيل«الفيدا» أن تكون أعمالا فنية، وتُقدَّم بالنسبة لنا بنفس الشكل الذي قَدَّمت به تماثيل الكنائس؟ إن البعض يفكر في ذلك، عندما يقعر مترجم موهوب ترجمته بشكل آلي، صانعا من بعض مقاطع الأنبياء، آيات على طريقة كلوديل؛ حتى عندما يسمي ليكونت دي ليل كلوتمنيسترا، كلوطمنيسترا. وهذا جهد ضائع. فالنص الشعري أو الديني العظيم المترجم يبدو لنا مبتورا، لأن القصائد المترجمة فقدت ذلك الذي ركبها كقصائد. كذلك في اللغة الأصلية. ولنحاول إعادة صياغة «بوز النائم» ، و«الشرفة» ، ناهيك عن قصائد بودلير المنشورة بطريقة أخرى. فلا يكفي القول بأنها ستصير نثرا، بما أن قصيدة «الغريب» وقصيدة «سأم باريس» لن تتحولا لأبيات إذ ستصبحان لغة تَقَزَّمت في حدود معناها ولنستمع إلى خشوع Re-

cuillement وقد قرئت كمقال في جريدة بواسطة قارئ غريب عن الشعر، واضعا يده على أذنه في وضع المناداة وهو يقول : استمعي ، يا عزيزتي ، استمعي للّيلة الناعمة التي تمضي.. » كما لو أنه يلفت الانتباه. فالقصيدة، المخضعة على صعيد اللغة، صارت لا تساوى شيئا من خلال الآداء «الواقعى». إذ صارت محكية لا مؤداة، ومغيّره لمشمولها. وبنفس الشكل، فالأدب الديني المفصول عن المشمول الذي دان به لعقيدته البائدة ـ وللغته ـ لم ينقل إلا الجزء العقلي، والتعليقي لمعناه. ولقد أضنى المبشرون أنفسهم لكي يفهموا الناس أن الأمثال ليست فكاهات. فالتحولية، التي حوّرت بالفن التعبير التشكيلي للمقدس، حورت في الخطاب تعبيره الأدبي. وتجمعت آدابها المترجمة، في الشرح الدنيوي...

ويأتي التأثير الضعيف للأدب البدائي علينا أولا من التبسيطية التي يشترك فيها مع النحت البدائي والفنون التشكيلية الحديثة ـ في حين أن القصائد البدائية شديدة الطول، والقصائد الحديثة قصيرة، وهي لا تحمل إلينا نفس العصر الإنساني. وعلى الرغم من التراجيديين الإغريقيين، وعلى الرغم من الإليزابيثيين، اقترح المكتوب حضورا للوعي، علي حين أن المتحف الخيالي جاءنا بالإنسان المجهول. وتحكّم الكاتب فيما لا يمسك به، ككائنات أو قدر، شديد الوضوح بالرواية، ونحن نجده حتى في ثلاثية شكسبير (هاملت، وكيل بكيل، والعاصفة) وفي ثلاثية إيسخيلوس؛ فهناك موليير ومونتانيي بكل كاتب. ومتحف النحت الدنيوي للمقدس ـ في حين أن غالبية تماثيله قد جاءت من المقابر ـ يتشابه مع المسرح، بأكثر مما يتشابه مع المتحف الواقعي وآلهته المأسورة . ونحن نطلق تسميه الأدب على الكتابات التي تجد التحولية فيها سببا للوجود بها نفسها، أو في تنافسها مع كتابات أخرى. ولقد فعلت التحولية ذلك في سوفوكليس، وفي إيسخيلوس ـ ولم تفعله أبعد من هوميروس. فالكتابه حوار، حتى ولو كان غير قابل للتفسير، والصورة، كالموسيقى، لا تنقل إلينا أحيانا

سوى الابتهال ، أو المجهول. فما هي الكتابة التي كانت رمزية. واستفسرتنا كما فعلت ثيران ما قبل التاريخ ؟

والتبادل الأفقي بين الأوربيين (نرفال، فيني ، بودلير، ومالارميه، كانوا مترجمين) ، الذي استبدل بالتبادل الرأسي مع الأقدمين، والوعي بالفعل الشعري والفعل التصويري، تسبب في استبعاد الخطاب والإنشاء. وصار الشاعر العظيم أقل ذوبانا في عمله، وأكثر ذوبانا في أسطورته. وقد رأى البعض في أزهار الشر، ديوانا رومانتيكيا، بقدر أكبر من بحثه عن تأثيره على صعيد المادة الرومانتيكية، وانتصار رأس الميت على صولجان الأسقف؛ ولكن ابتداء من «الشرفة» وحتى «سكب الماء» لم يكتب بودليرنا الأسطوري الأبيات التي ألّفت أزهار الشر على نحو واقعي، فهو مؤلف ديوان صارت كل المقاطع به جديرة بنهاية قصيدة خشوع، وبعبارة «قدماك تنامان في يدي الأخويتين... » . وهو ديوان اختفت فيه الضفادع اللامرئية والحلزونيات، ولم أطمئن لأنه لم يصور فيه جيفة، إلا في نهايته. فما هو المشترك بين ليليان[٧] المسكين، النابغة الذي كتب الأغاني اللطيفة المنسية، والحشو الموجود بالأعمال الكاملة لفيرلين؟ إن الشعر يبدو وريثا للمكتبة الرومانتيكية على نحو بريء؛ لكن الشعر والتصوير صارا متخيلهما الخاص. ويخلط البعض القصائد القصيرة (لنرفال، وبودلير، وفيرلين، ورامبو، ومقاطع فيني) بالأعمال المسهبة ـ كما بدأ المصورون في مساواة الطبيعة الصامتة «بالماكينات الضخمة» . فمن الذي طبع قصيدة طويلة بين ليكونت دي ليل وأبولينير؟ لقد غزت القصيدة القصيرة على نحو غير منظور الشعر الفرنسي، فقد ولدت الأنطولوجيا.

ومقارنة المطبوع على الحرائر. الذى طبع بودلير، مع المكتبة «الإلزفيرينية»[٥] التي أعقبته، تصيب بالهذيان، فعالم الشعر الذي آوى الشعراء صار هو هذه الأنطولوجيا أو تلك، بأكثر مما صار «فيدرا» أو «مأثرة العصور». فهل هذه الأنطولوجيا نوع من التصنيف، أم قائمة تقدير ، أم تحولية؟ فقصيدة

العجوز الجميلة التي تصنع مكانة «ماينار» تجمعت معها قصائد مماثلة. وهناك العديد من القصائد أبرزت بشكل مشروع وقدمت شعراء قليلي الموهبة. فقد بدوا خاضعين لنموذج الإتقان، الذي غالبا ما استبعدهم. واختصار قصيدة طويلة في قطعة قصيرة صنع موضوعا أدبيا، فقد صارت قصيدتنا ذكرى لديموسيه، وأوليمبيو، أعمالا راسينية. وبمثل ما جعل التكبير بالتصوير الفوتوغرافي من التفاصيل، تفاصيلَ انطباعية، جعلت الشذرة من الشعر كلاسيكيا. على حين أنها أضفت عليه أحساسيس رومانتيكية، فأي تعبير بمكنته الحلول محل تعبير الحنين؟.. ومع ذلك لم تصبح الأنطولوجيا رومانتيكية أو كلاسيكية. فهل أصبحت ما قبل رمزية ؟

وما الذي كان سيحدث لو لم نستلهم من الأنطولوجيا، المدرسة الأولى التي لم تتعرف عبر مذهب بل عبر الإعجاب وهي التي يبدو أن الشعراء المرموقين قد واصلوها، وإذا لم تعمل الأنطولوجيا على الإسهام في تشكيلها؟ ومنذ عصور، كان الشعر إجابة، أيّاً ما كان السؤال؛ فصار سؤالا، أيا ما كانت الإجابة.

ولكي يستشعر كل واحد ذلك، يكفيه أن يتوقف عن النظر للأنطولوجيا بإعتبارها وريثة المختارات، تلك التي قامت بتدميرها، فقد انتسبت هذه المختارات لتصنيفات التاريخ. وكل عصر أنتج قصائده ولوحاته كما أنتجت كل شجرة تفاح تفاحاتها؛ وقد تصيّدت عبقرية فيللون طرائد، وتصيدت عبقرية ما لارميه مراوحاً.

لنميز الشعراء الذي أعلنوا ما يجب أن يكون عليه الشعر، من بوالو حتى السرياليين، عن هؤلاء الذين تساءلوا عن هويته ـ جوهره كما قال مالارميه. والأنطولوجيا ليست أقل خداعا من رمية نرد.... ففي عصر أعجب في آن معا بسندرار، وأبوللينير، وبيجاي، وسان جون بيرس، أو كلوديل وفاليري، أو كل الشعراء السيرياليين، وكل نسق شعري تعاكس مع البديهية الشائعة بأننا نعجب

أيضا بفيللون، وورنسار، والكلاسيكيين، وفيكتور هوجو، وبودلير، والشعر الحديث ـ ليس هناك تفسير لذلك كله سوى كلمة واحدة، وهي الأنطولوجيا. والقارئ لا يجيب عبر تعريف ، وإنما عبر خبرة، فهذه الخبرة سابقة على السؤال، الذي لولاها ما طرح. وفي نظر المراهق، تلعب الوحدة الملغزة للأنطولوجيا دور المذاهب، لأنه ورفاقه أمسكوها بأيديهم..

ومن حسن الحظ، أن الدفاع الذاتي للأنطولوجيا يتطلب انتباها. فمن زمن المطبوع على الحرائر، رأينا الأنطولوجيا تقدم عينات من أفضل ما أنتج الماضي. فبها بعض الشعراء الفصحاء العظام، وديسبورت، ودورا ولبرون، ناهيك عن فيكتور دي لامبار. وقد صرف القارئ عنهم النظر، لأن المطبعة بعيدة عن الوفاء بالالتزام بتقديم العمل الكامل لأي منهم . وهذه العينات التاريخية لم توف بشيء، بما أنها اختفت ما إن وجدت الأنطولوجيا الشعبية قراءها النصف مليون؛ وهم الذين ما كانت لتجدهم لو أنها أعادت للشعر الفرنسي وحدته (التي تجمع الشعر الخالص، والعاطفي، والبليغ، والخيالي)، لكنها قبلت بتقديم لغزه الأساسي، فكيف لنا أن ندرك في آن معا فيللون، وراسين، وهوجو، ورامبو ومالارميه؟ ولقد عرفنا من فيكتور هوجو قائمة شعرائه المفضلين. وهم هوميروس، وإيسخيلوس، ويعقوب، وإشعياء، وحزقيال؛ ولوكريسيا، وتاسيت؛ والقديس جان، والقديس بول؛ ودانتي، ورابليه، وسرفانتس، وشيكسبير. وتوقف هنا. وفي مقابل هذا الإحصاء المتماسك، والشبه رمزي، هل نطالع إحصاءنا كقائمة للطُّرف، أو لنفهم أنه ليس رمزاً على الأقل، بما أن جماع الشعر لا يرمز له به؟ فالأنطولوجيا ليست دائمة، ولا عرضية، وإنما هي قريبة الصلة بالمتحف. لقد طرحت نفسها ما إن أتى الشعر بالغموض الذي لم تكن الرومانتيكية كافية لتسليط الضوء عليه. والذي لم نتخلص نحن منه قط. وتنصيب قائمة بعشرين رواية نحملها معنا في جزيرتنا المقفرة لعبة تقليدية، ولكن لابد من تضييق القواعد كثيراً، لكي نستبعد منها «روبنسون»، و«الأحمر

والأسود»، و«الممسوسون»، على أبسط الفروض، كأعمال ذات طبيعة مختلفة. على حين أن القصائد التي تسكننا ليست فحسب أعمالاً مختلفة، ولا تتبع تجميعاً عشوائياً، ولكنها تكوّن كوكبة، فما هي العلاقة المخصبة بين راسين وما نسميه الأنطولوجيا؟ لقد قرأ بوالو فيللون بتساهل، لا بإعجاب. فقد كان أوراس أكثر حضوراً بكثير عنده، وتمكن بسهولة من تفسير هذا الحضور. فمن ذلك المزهو الذي صنع من نفسه قلعة تشير بلا انقطاع إلى منارات بودلير، إذا كان عليه أن يحل فيها الشعراء محل المصورين؟ وكيف كان له أن يفعل ذلك بغير لقاء مع التحولية، وبغير معرفة بأننا نقرأ فيللون كما ننظر لفوكيه؟

وتحولية الشعر، أثناء مرورها بثلاثة أجزاء ضخمة من المخطوطات إلى أنطولوجياتنا الرقيقة الشعبية، طرحت نفس الغموض الذي طرحه المتحف الخيالي، فثلثاً محتوى هذه الأنطولوجيات المختلفة مشترك بينها جميعاً. وقد اعتقد جيد بأن اختياره قادته أنغام الأبيات، ولكنه اختار أغلبها من القصائد التي تخيرها أسلافه الذين كان لهم معيار مختلف؛ أو من القصائد التي اختارها إيلوار الذي لم يستند إلا إلى نفسه. وهذا الجزء المشترك لم تحكمه قيمة جمالية، بل على العكس حكمته تجريبية؛ كما لو أن كل قصيدة دليل وجودها، وكما لو أن الحكم عليها كان هو الأنطولوجيا نفسها.

ومن الغريب (وهكذا يأخذ بالطبع في الاعتبار الوزن الأكاديمي والبورجوازي الذي أثر في الامبراطورية الثانية) أن البعض قبل لِزَمنٍ طويل بوحدة القرن التاسع عشر، الذي صارت مدية جينو شعاراً عليه اليوم. وقد غير جينو حد مديته، الذي التوى؛ وغيّر فيما بعد، المقبض الذي انكسر. فلم تظل بعد مدية بدائية. والقرن التاسع عشر، قرن الرومانتيكيين العظام؛ ثم ورثتهم، ثم مقلديهم، هو الذي تمسك بخيال المدية. وفي أعقاب ١٨٦٠، ظلت الاستنساخات استنساخات رومانتيكية، ولم تولد مدرسة أخرى، إلا مدرسة

بارناسية لا ذرية لها. فالطلاق، أو بالأحرى القطيعة، جاءت بالطبع من بودلير. ولو أن الناس انتبهوا لذلك بشكل متأخر، وحتى هو نفسه، لأن هذه القطيعة، كانت أقل قطيعة، منها تساؤلية. واعتقد ورثته بأنهم أعدوا بحساب ما شرعوا فيه، وما كتبوه. والله يعلم ما إذا كان بودلير، بعد إدجار بو، سيفتخر بهم! فقد مارس كتابة الشعر كمغامرة وصفها. وحتى إذا استبعدنا لعبة الافتتان التي لعبها مع الموت، والتي شعر فيها أحياناً بالرهان الحاسم للقصيدة، فلن نستطيع استبعاد إقدامه على إخضاع إنطلاق البلاغة أو اقتراحات الشكل، لجاذبية المجهول:

هو ملاك ذلك الذي يمسك بأصابعه المغنطيسية...

لقد اختار ما رفضه باعتداد معاصروه، كجوتة، وبانفيل، والبارناسيين. وقد ساءل بصوت هامس لغته الداخلية، والمقطع الذي كتبه انضم للشعر البودليري، كما انضمت القصيدة للأنطولوجيا... ومع نهاية القرن، صار كل الشعر أنطولوجيّا، مقطعياً، متحرراً من الخطاب، حتى من خطاب هوجو. وتمكن تيوفيل جوتييه أن يصبح نذيراً لبودلير، وبودلير لم يعد بعد بالتأكيد وريثاً لجوتة. لقد شارك مع أخيه البكر ـ الذي دان له، ربما، ذوق مادة جنائزية مسيحية، إمّحت على مر القرن، أمام الاضطراب غير المحسوس للمدرسة التي لم تعد بعد موضع اتهام، لأنها أدخلت بوابة الكنيسة ومقابر ميديسيس. فقد أحل كل من مايكل أنجلو، وبودلير الموت ـ بمعنى معاكس. عندما همس بودلير بأن الفنانين

ليس لديهم سوى أمل غريب، وقلعة غامضة

ذلك لأن الموت، المحلق كشمس جديدة

جعل أزهار عقولهم تتفتح!

فهل يمكن الاعتقاد بأنه واسى ميلفوا(٦) ؟

إن الموت لا يكفي لكي يصبح المرء عبقرياً، ولكن في نظر بودلير أحالت التحولية عير الموت الآخرين إلى سقط متاع، لأنها تحولية لا تناسل.

والعمق المتناوب الذي قدم فيه فنه عدداً من الأمثلة طرح خصوبة الموت. وأحياناً لم يؤمن إلا به. لقد أعترف في عجاله ببعض العباقرة الكبار، الذين ملأوا الحياة.... ولقد أعجب بهم بغير اكتراث. واعتقد البعض أنه تلميذهم، بسبب سوء الفهم الذي خلط حينئذ، بين الطائفة، والبوهيمية والتاريخ ـ بين اللوحة الجدارية والحصن، في انتظار قوس النصر. بما أن بودلير المتبدل في فيكتور هوجو كان أيضاً منفصلاً عما لو كان متبدلاً في فيرجيل أو هوميروس. فما الذي كان بمقدوره أن يفعل بمجلس الشيوخ؟ ذلك الشاعر الذي عاش ضمن المواطنين بالشعر، وأصبح ـ وقتما شاء الله ـ ما صار عليه. فلا يهم إذا كان قد ابتغى، بالإضافة لذلك، أصلاً؛ فقد أتى للطائفة التي يمثلها، بنبيها، وبطلها، وشهيدها، وأسطورتها.

وقد حدث تبدل للمتخيل أيضاً بالتصوير. وبصراع المسرح مع الرواية الذي أعقبه صراع أكثر حذقاً بين المسرحي والواقعي. فالرومانتيكية، خاصة على خشبة المسرح، نشرت بلطف قلاعها وسيوفها. فهل وجد البعض بهرجة في أزهار الشر بالمحاولة الأولى؟

لقد وجدها بعيداً عنها. ولكن أين تواجدت هذه الكثافة التي لم تنتسب إلا إلى نفسها، والتي استدعاها ملارميه، كما استدعاها رامبو، ببعض الإجادة، إن لم يكن بالعبقرية؟ لقد اعترف القرن ببودلير كسلف لهما عندما كف عن التعامل معه كوريث «للصدارات الحمراء» ومورجير(٧)؛ وعندما فهم أنه في تنافس الزخارف حلت طبيعة جديدة للشعر، وحل الوعي الذي لم يكن بعد مؤكداً بالكثافة التي وجدها مانيه لدى جويا، ولم يجدها لدى روبنز كما وجدها بودلير لدى هوجو. فهل نسند للصدفة وحدها، أن الغرب منذ أكثر من

قرن، أعجب في آن معاً «بأزهار الشر» و«مدام بوفاري»، وقد طبعا في العام نفسه، ولم يقربهما من بعضهما إلا الكثافة وحدها؟ لقد قال بودلير أنه جرى الإعتراف بكل شعر حقيقي، سواء أُسْرِج أم لم يُسْرَج منصة النعش، للتحولية التي وهبته للموت؛ ولكن بعد عام ١٨٦٠، صار القرن نفسه موضوع هذه التحولية.

علينا ألا نتعجل الخلط بين مايو ١٩٦٨ ومايو ١٨٦٨. وأن نرفض في الوقت نفسه الخلط بين عام ١٨٦٨ (بين موت بودلير ومجيء رامبو...) وبين العشرين عاماً التي سبقته. فبمعنى ما، كما بالرواية، تابع الأدب حياته الوليدة. «إن الشباب لا يعجب سوى بمجنون سادي، ولواطي، وقاتل»، ناح جونكور. ولم يكن ليكونت دي ليل، ولا هيريديا، مجانين أو قتلة، بل كانا كتبيين. وعندما قيل للرومانتيكيين إنهم صنعوا من الشعر ديناً، كان المقصود القول بأنهم أعجبوا به قبل كل شيء، وصنعوا منه قيمة سامية، وبالنسبة للشباب الذين لم يجدوا أنفسهم في هذا «السادي المجنون» وبودلير، لم يكن الشعر دينا، ولكنه كان إيماناً. وصار ما نسميه شعراً عندما صار إيماناً، لأنه صار إيماناً مبهماً، معارضاً بهذا الشكل للخطاب بالغموض.

لقد قال الإنجيل بطريقة رائعة إن المسيح رفيق. وأشك في أن فيكتور هوجو قد تحدث كثيراً عن المسيح؛ فقد مزجه بالسماء المرصعة بالأفلاك، حين «يسقط قدر هائل من الصلاح من القبة الزرقاء».

فأي زهد دخل إلى الشعر مع بودلير، وفيرلين، ورامبو، هؤلاء الثلاثة الغرباء؟ لقد ظهر أسلافهم في الأسرار وخلفاؤهم في التبشير مولعين بالبلاغة. فأن يستدعي كلوديل رامبو، لكي يتحدث عن الغامض؛ وأن نرغم أنفسنا على فهم إيمان شاعر صلوات الشيطان، وأن يعود فيرلين للمسيح، أمر يستحق الانتباه على الأقل. خاصة إذا وضعنا في الحسبان أن هؤلاء العباقرة والجماليين إلى

حدما لم يضعوا أية قيمة في مكانة أعلى من الشعر ـ لا من الأبيات، بهذا الخلق الذي يتواجد فيه بالتحسس ذلك الذي يطارده الإنسان ويستعصى على الإدراك. وهو الخلق الذي تجمعوا فيه مع مالارميه الذي كشف عنهم هذه المرة، لأنه مع مالارميه ، لم يكن الشعر الخفي شعراً للسرّ المقدس.

ولقد صارت العلاقة بين الشاعر والقصيدة أقرب لعلاقة الرسام باللوحة، عن علاقة الرومانتيكي العظيم بالكتابة. بيد أن مالارميه كان بالسوناتات الأخيرة، أشبه برسام، شرع بعملية صارت مدركة بالمفردات الموروثة من البارناسية. «بعد هوجو، قال ليكونت دي ليل ، لم يبق إلا الأساطير العظيمة الهندية التي حاولت أن أتمثلها...» ولم يتمثل مالارميه «معركة أكتيوما» ، لا بالقص، ولا عندما زخرفها، فقد حررها من موضوعها:

لقد انسل الإنتحار الجميل منتصراً !

أجذوة مجد، أم دم فائر ، أم عاصفة !

فالسوناتة التي كرست «لأنطونيو وكليوباترا» ، و«هيروديا» ، عبر الشعر الوصفي، ارتبطت بالسوناتات الأخرى للتذكارات، وأبرزت معها مأثرة العصور:

وانحنى فوقها ، الامبراطور الغاضب

ناظراً في عينيها الواسعتين المرصعتين بنجوم الذهب،

كبحر هائل تسبح فيه القوادس.

فما كتبه مالارميه لم يكن الوصف وإنما الإيهام؛ واللغز، بما أن الشاعر قد حذف ألقاب وأسماء الشخصيات. فكما لا تتخذ الكريستالات شكلها من نموذج، وإنما تصل إليه عبر نقطة تشبعها. جاء مالارميه بقصيدته من كثافتها.

فهي لا تتصل مع لوحات أخرى بالتاريخ، وإنما مع كريستالات أخرى، كقصائد «الأضرحة» على سبيل المثال.

ولنمعن النظر في قصيدة «النخب الجنازي». بيد أن فيكتور هوجو رفع عقيدته كنبي، في كل ذاكرة حالية.

بدأت خيول الموت في الصهيل...

ولم يتحدث مالارميه إلا في حدود الصوت :

... «والصمت الشحيح والليلة الثقيلة:»

وراء ذلك، بدأت لعبة زهر لن تلغي الصدفة أبداً... فقد صار الخلق الشعري هو متخيل نفسه الخاص.

وهؤلاء الذين يدعوهم الفرنسيون بالمتفسّخين أو الرمزيين، ينظر لهم الإنجليز كجماليين. وشعراؤنا يتلعثمون عندما يحددون المدارس، لأنها بالفعل لا تتعرف عبر مذاهب، بل عبر جماعة الأساتذة أي أنه يصبح رمزياً أي شخص سينسب نفسه إلى الشعراء الملعونين المقدسين في نظر فيرلين وفي نظر هويسمانس.(٨)

وقد عرف الشعر أنه لم تعد هناك مدارس. فهل هو متعجل لكي يزف إلينا شعر عالم آخر؟ إنه على الأقل على معرفة بحصته من اللغز ـ بذلك الذي أصبح شعراً حديثاً بالمعنى الذي يتحدث به البعض عن التصوير الحديث.

لقد مات بودلير ميتة وحشية، ولم يعد فيرلين حيا، فلم يبق لرامبو سوى الأساطير المتناقضة. لكن المشردين أقاموا مؤتمرات في بودابست، كما لعب الانطباعيون، في أمريكا، دوراً صار بعد ذلك غزواً. وأصبح جمهور هذا الشعر الخاص عالمياً. وجرى الحديث أحياناً عن جمهور جديد، وأحياناً عن جمهور

مضاد، فقد انتشر هؤلاء المبشرون غريبو الأطوار حتى اليابان. وقد حلوا أكثر فأكثر، إلى حد القطع، الرباط الذي اعتقد البعض لقرون أنه قد تأسس بين الفخامة والحلم.

ومع نهاية القرن التاسع عشر، راح من لم ينسب نفسه للواقع ينسب نفسه للسحر الذي خلط به الغموض بين الرافائيليين وبيزانيللو(٩)، وبين فينيسيا وتريبيزوند فبدت زخارفهم شبيهة بزخارف حلم علماني، لم تعرفه الرومانتيكية، حتى الفينيسية، ولا الكلاسيكية؛ وأُخرجت «هيروديا» مالارميه بواسطة جوستاف مورو (١٠) للمسرح. ومع ذلك، عندما رسم جوستاف مورو هيروديا وسالومي، طلب مالارميه صورته النصفية من مانيه، ورينوار، وجوجان، والانطباعية، التي أتت بمتخيل قوي، لا بحلم، ربما تكون قد لعبت الدور الأول في هذا الإخفاق الممتاز. ولقد جرى دائماً الخلط بين المتخيَّل مع أرديته، من السحر حتى اختراع «السلفات»، مروراً «بالتروبادور». فالمتخيل يمتلك حلله كما يملك جزره الثريّة. فإذا لم يرتديها ستترتب على ذلك نتائج وخيمة، إذ لم يصبح فنان القرن العشرين بالأدب، كما بالتصوير جمالياً.

والجمالي كان شخصية مُعرَّفة؛ وذلك الذي ندعوه بالفنان كان شخصية غير قابلة للتعريف ــ ومازال.

واستدعت الجمالية بوتيشيللي، الذي حلم بماض، أعقب ماضي الرومانتيكية والكلاسيكية؛ وحلم أبوللينير، وبيكاسو بالمهرجين.

وقد ارتبطت القطيعة الأولى بين الجمالية والفن الحديث بالقطع برفض الفخامة. وكثير من الفنون التي رفعها زمننا إلى أعلى الدرجات ليست دقيقة ولا مرهفة، كفنون سومر، والاستبس، والنحت الروماني، والهندي، والصيني، واليوناني القديم، وكل الحقب القديمة. وصار فنانونا الماقبل رافائيليين هم

ماساكسيو[11]، وأوتشيلو[12]، وبييرُو ديلا فرانشيسكا،[13] لا النمط التوسكاني المجعد. وأحلت حرب ١٩١٤ الغلايين محل «القوارن».. ولم تكن الرثاثة هي التي حلت محل ألوان بابست الزرقاء، بل كانت أوراق الزينة المصمغة.

وبالشاتليه، على الخلفية الروسية الأكثر أبهة من حريق روما، أشعت الأضواء الشيكسبيرية (كان ينقصها راسبوتين) على تشنجات الامبراطورية الغربية؛ ووضعت النماذج التي على هيئة ناطحات السحاب المشوربة والبهلوانية بغير أن تدري نهاية موكب الحلم المتجرجر من ركض لركض. لقد أقام أهالي أثينا البارثنيون، بفضل الأرض المتعرجة. ولكن بعدما قام لوران الرائع بربط الجمال بوهم السعادة، ذرعت خرافته أوربا لحد اللهاث، وراحت الموسيقى المتنقلة لساتي[14] تقرض الاتفاقات التي أجازها شارل الخامس، ولويس الرابع عشر وماري تيريز مع حلم أوربا. فقد توقف الشلال الكثيف المخملي أمام المنقار المفاجئ لدجاجة من ورق! على رأس مهرِّج، وناطحة سحاب ومحدِّثات عن المغامرة اللطيفة، وراح ذلك يقود الزحف الجنائزي للجمالية الأوربية. لقد مات أبو للينير الذي عرف بودلير في ١٩٠٣، في نفس عمر فيكتور هوجو. ومن بين كل ما فصله عن بودلير، لا شيء أثار البلبلة قدر تعارض مرجعية ـ هل أقول مادة؟ ـ قصائدهما الذاتية ـ وهو ما فصل قصيدة «منطقة» عن قصيدة «رحلة». التي ربما كان لنفاذ بصيرته بها أن يتعرف على شعر حضارة جديدة، أكثر من تعرفه على شعر جديد.

الهوامش

١ ـ جوديا: ملك سومري، من لاجاش، حوالي ٢٠٥٤ قبل الميلاد، له عدة تماثيل باللوفر.

٢ ـ سعدي: ١١٨٤ ـ ١٢٩١، ولد في شيراز، شاعر فارسي من الطائفة الصوفية.

٣ ـ تياجين وشاريكلي: رواية إغريقية لهليودور دافيس.

٤ ـ تيبول: أولوس ألبيوس تيبولوس، ٥٤ قبل الميلاد، شاعر لاتيني، صديق لأوراس ولفيرجيل.

٥ ـ الإلزفيرينية: نمط من أنماط الطباعة، منسوب لمتكريه، وعائلة إلزفير ولمؤسسها، لويس إلزفير (١٥٤٠ ـ ١٦١٧).

٦ ـ ميلفوا: شارك هوبرت، ١٧٨٢ ـ ١٨١٦، شاعر فرنسي.

٧ ـ مورجير: هنري ١٨٢٢ ـ ١٨٦١، كاتب فرنسي، له: مشاهد من حياة البوهيمية (١٨٤٩).

٨ ـ هويسمانس: جوريس كارل، ١٨٤٨ ـ ١٩٠٧، كاتب طبيعي فرنسي.

٩ ـ بيزانيللو: أنطونيو، ١٣٩٥ ـ ١٤٥١، رسام ونحات وحفار ميداليات إيطالي.

١٠ ـ جوستاف مورو: رسام رمزي فرنسي، ١٨٢٦ ـ ١٨٩٨.

١١ ـ ماساكسيو: توماسو جويديسي، ١٤٠١ ـ ١٤٢٨، رسام لوحات جدارية إيطالي، أحد مبدعي المنظور.

١٢ ـ أوتشيللو: باولو دي دونو، ١٣٩٦ ـ ١٤٧٥، رسام ونحات فلورنتي، له أعمال باللوفر.

١٣ ـ بييرو دي لافرانشيسكا: ١٤٠٦ ـ ١٤٩٢، رسام إيطالي. له عديد من اللوحات الجدارية.

١٤ ـ ساتي: إريك، ١٨٦٦ ـ ١٩٢٥، موسيقي فرنسي.

الطائفة

ابتداء من القطيعة بين الفنان والجمالي تطرح مشاكلنا نفسها، لأن الجمالي، وساعدت على ذلك إنتقائية ما، أعلن عن قيَمه ونظَّم بلا مشقة الماضي الذي اختاره. فوالتر باتر[1]، وبرونو ـ جونز[2] قد تساءلا بشكل أقل، وتساءلنا نحن بشكل أقل، من بيكاسو، وحتى من سيزان؛ فمن السهل تخيل متحف، وتخيل مكتبة أوسكار وايلد، عن تفسير علاقتنا بالمتحف الخيالي وبمكتبة المشاهير. بما أن الغرب، منذ قرون تلقى الفن كتعاقب أساليب، وجَهد لكي يعرِّف الأخير منها؛ في حين أن تطورنا تشابه مع إحلال المكتبة المطبوعة، محل مخطوطات الأديرة القروسطية، أكثر مما تشابه مع إحلال أسلوب بآخر. ومع أن الأدب جهل شراسة الإجمال الذي جعلنا المتحف الخيالي عبره ورثة الكوكب، فقد طرح سؤالاً قريب الصلة بذلك. فبالقرن الرابع عشر، لم يعبر المولع بالأقدمين عن لحظة تطور لتبريكة من القرن الثاني عشر، قطعت صلتها بالإستمرار، وعرف بذلك. فهل نؤمن نحن بدوام الاستمرار؟

إن كل أمة من الأمم الكبيرة الغربية يبدو ضمناً أنها ترى في مكتبتها الحاضرة، سواء مكتبة مشاهيرها أو كلاسيكيات الجيب، إرثا تكاثر بإضافة أعمالها المعاصرة إليه. ولكن، من ذا الذي يؤكد أن مكتبة مشاهيرنا هي مكتبة سان ـ بيف، مزيدة بلوتريامون[3]؟ وهل زيدت مكتبة كوكبة المشاهير الإسبانية،

والمكتبة الإسبانية للقرن التاسع عشر بلوركا؟ ولا تضع في الحسبان التحولية (التي هي فاقعة مع ذلك على المدى البعيد مع النهضة أو الرومانتيكية، وعلى المدى التصير مع التطهير الذي قمنا به في مطلع القرن) هذه التحولية التي جعلت بالضرورة من المكتبة تراكماً، تنفي فيه خبرتنا كل يوم مبدأ الدوام ومبدأ المنعة. وعلينا ألا نخلط هذا الخط المتحرك بسلسلة من الإضافات، كاحتمال أن الحقب العليا لم تقم بإخلاء القاعات الهللينية والرومانية للمتاحف؛ واحتمال أن البعض طبع كلاسيكيات الجيب بملاحق، مضيفاً رامبو إلى فرانسوا كوبيه.

لأي شيء هذه الإضافات؟ نجيب بلا تركيز: لمكتبة أسلافنا المباشرين. ومع أننا نعرف أن المكتبة لا تختلط بالنجاح، أذهلنا أن نكتشف إلى أي مدى تشكل موكب انتصاراتنا الأدبية، منذ أربعمائة سنة، من مؤلفين نسينا حتى أسماءهم. فبالقرن السابع عشر، طبعت رواية باللغة الفرنسية كل أسبوع، وطبعت ثلاثمائة واثنتان وخمسون رواية في عهد لويس الرابع عشر ـ لم تكن قط كلها من نوع الأميرة دي كليف. وقد سجل جورمون أن أعظم النجاحات المسرحية للقرن كان عرض «تيموقراط»، الذي اقتبسه توماس كورني عن رواية «الكالبرنيد». وقد أتى بعده بكثير، في صفوف الجمهور، نجاح «لوسيد»، ثم «ألكسندرا» و«أندروماك» لراسين، وأسطورة «بسيشي» (الأصلية). وكان من بين الإخفاقات الملحوظة، إخفاقات: «فيدرا»، و«بريتانيكوس[٤]»، و«باجازيت[٥]». فبين كورني وكامبيسترون[٦]، وموكب أمجادنا ـ بما أننا نسينا أمجاد زمنهم ـ موكب للساقطين، لم يكن له أي تأثير، سوى أنه ألّف ما نسميه بالأدب الفرنسي...

لقد رأينا نهاية الوهم الذي دعم حتى ١٩١٤، سلطة الجامعة فالأدب، والفن ليسا موضوعين تعليميين، إذ لا يعلّم أحدٌ سوى تاريخهما. ولم يدرّس السوربون إبداع الكتاب العظام بمثل مالم تعلم دوره تدريبية في الرسم الصناعي إبداع رمبرانت. ومنذ ذلك الحين فصاعداً، لم يجهل هذا أحد. ثم جاء أوان دفع الحساب، فالمدارس الفرنسية توجّب عليها هذا العام أن تغير مناهجها

الأدبية. ليس فقط بإضافة، أو اقتباس، وإنما بثورة. فعلى أي أساس قامت المناهج الجديدة؟

وإذا كان الحدث الذي هو التخلي عن المناهج القديمة قد مر بغير أن يلحظه أحد، فذلك لأن المكتبة الجديدة، سواء مكتبة المشاهير أو كتب الجيب، لم تولد قط من مذهب جديد، وإنما من إجماع. ليس أقل تجريبية، من إجماع المتحف الخيالي؛ وبما أنه نسبي، بسبب أن القراء، لم يرتضوا مجموع العناوين، بل ارتضوا ثلاثة أرباعها فقط، تواجدت مكتبة ١٩٧٥ بنفس القدر الذي تواجدت به مكتبة ١٨٧٥. فالإجماع هو بالطبع إجماع القراء. وبالنسبة لعينة من القراء؛ لا يدين «لويس لابيه[٧]»، و«موريس سكيف[٨]»، و«أجريبا دوبينييه[٩]» في انبعاثهم لهواة الروايات البوليسية. وهي عينة لها سمات طائفة، لا طبقة. طائفة عالمية، تشكل الكتب عندها مكتبة مشوشة، ليست لها وظيفة محددة بالنسبة للعلمانيين، وفي نظر الذين تحددت الكتب الأخرى بشكل حاسم لهم عبر وظيفتها. وقراء الروائع يقرأونها كما يذهب هواة التصوير للمتحف، ومكتبتهم الضرورية هي المكتبة غير المفيدة بالنسبة للآخرين ... وهي مكتبة استبدلت المعارف، بعاطفة لعب فيها الدور الرئيسي عبر الإعجاب، فحائز مكتبة المشاهير قد أسماها عن طيب خاطر مكتبته المحببة، بالمعنى الذي دعا فيه سلاسل كتب المغامرات، الغرامية أم غير الغرامية، مكتبة التسلية، ودعا الباقي، المكتبة التعليمية. لقد اختفت الحدود الضبابية، التي غالباً ما ضللتنا، في موضوع الكتب، فلم يعد أحد يخلط أرفف مكتبته التي تحوي كتب كوكبة المشاهير، بالأرفف التي تحوي سلاسل المغامرات، عندما يحوز النوعين. ولكن لا أحد يتخلى عن الإعجاب، لأننا نعتقد بإعجابنا عن طريق الإيهام، في الأدب، بنسخة من واقع محل للإعجاب، وعن طريق نفس الإيهام بالتصوير. لقد صار الإحساس بالفن غير محدد التعريف، وصار الفنان غير محدد التعريف بصورة أشد. وأن تحل المسيحية «شيكسبير» محل «تيتيان» أمر لا يفسِّر أن العقل

الإنساني بحاجة في ذاته لمتخيَّل. ولقد دفعت أوربا، بطريقة حاسمة، بأن هناك تطابقاً بين شيكسبير أو تيتيان والمتفرج جعل من هذا الأخير زبونا مفترضاً للعبقرية برغم أنه حدث أن زنوج أدغال أفريقيا، أقبلوا على مشاهدة موليير. وحدث أيضاً أن الفلاحين الذين صورهم داستي فوتو غرافيا عندما قدم سيركه موليير في أقاصي «أو فرن»، تابعوا المسرحية بشغف. إلا أن الجمهور الفرنسي الذي تأثر في الماضي بالأدب، والمسرح، والتصوير، والسينما الواقعية لم يتخط المليونين على وجه التقريب. فهل لم يكن لبقية الفرنسيين علاقة مع الكتابة والصورة مختلفة؟ وهل توجد طوائف للمتخيل كطوائف الرياضة، ولكتاب الجيب وسلاسل المغامرات كرياضة ركوب الدراجات وكرة القدم؟

فيما يبدو أنه بالنسبة للكتّاب، اختلطت المكتبة منذ قرون بعالم الكتابة. بيد أن البعض صار يكتب أكثر فأكثر ـ بعيداً عنها. فهي محاطة غالباً بإنتاج ينسب نفسه لها، آملاً في إدراكها؛ ودائماً، بكم ضخم من الإنتاج الذي يجهلها، وليس له مع ذلك نسق تقني، كالتاريخ، والرحلات، والأعمال السوقية، وكل مجال التوثيق. وفي عام ١٩٧٤، باعت فرنسا ٣٣٦ مليون جزء من كل الأنواع. ولم تتجاوز قائمة كتب كوكبة المشاهير، وكلاسيكيات الجيب، ثلاثمائة عنوان. أهي روضة للمتخيل؟ أجل بالتأكيد؛ ولكنها ليست كذلك فحسب. فليس الاحتياج فقط هو الذي روى غليل «أوجين سو» أو الرواية البوليسية، والذي جعل بلزاك يجيب على أصدقائه الذين تحدثوا عن أحداث الآونة قائلاً: «دعونا من انجلترا ولنتحدث في أشياء هامة: هل تعرفون أن روبمبري سيتزوج من كلوتيلد جراندليو؟». وهناك بالطبع عدة ملايين من العشاق، الذين بغير أن يصبحوا مجانين، لهم علاقة معقدة بالحياة؛ فهل لا يوجد عدة ملايين من البشر، بغير أن يصبحوا مجانين، يخضعون لما أسماه الآخرون بالمتخيل، بنفس القوة التي يتوافق فيها الآخرون مع الواقع؟ إن ذهول بشر الطائفة ـ من الفنانين والحكماء ـ أمر شائع؛ فمن هم الذين سيسقطون

في البئر، إن لم يكونوا هم الفلكيون والشعراء؟

ولا تستنفذ المنافسة الولع بالرياضة، بما أن الرياضة الأكثر شيوعًا تجتذب غير المكترثين بها أكثر من ممارسيها؛ فضلاً عن ذلك لن نقارن الرياضة التي تشبع متفرجيها كما يشبع الشراب العطشى، بالكتب ـ بما أن الرياضة تخضع للزمن الواقعي ولا تخضع لزمن المتخيَّل. أي، للموت. وهناك عاطفة دنيوية لكرة القدم وكذلك للرواية البوليسية، ليست كعاطفة الطائفة المثقفة، لأن تلك العواطف ليست لها نفس العلاقة مع الزمن. فبالنسبة لأكثر المولعين بالرياضة، لا تنتسب أية مباراة حدثت في الماضي إلا للتاريخ؛ وبالنسبة لأي مخلص من الطائفة، لا تنتسب أنتيجونا للتاريخ فحسب.

وبالأمس، وفي مواجهة المكتبة التي تشكلت لتصطحب الحياة، ارتفعت أكداس الروايات المسلسلة التي تخلَّص منها الناس. ولقد أعلنت أيضاً أنها روايات بوليسية، فهل هي وريثة لملاحق الحوادث؟ لقد ظلت طرائقها الفيزيولوجية في اجتذاب القارئ غريبة على المكتبة. رغم ذلك جرى الخلط بينها وبين المكتبة، مع تحفظ بأن ستندال كان أكثر موهبة من كتاب السلاسل. فستندال هو الآخر، ضحّى من أجل المصلحة ـ لا من أجل نفسه. ولكن سرعان ما صار مفهوماً أن المكتبة والروايات المدعوة بالشعبية (روايات المغامرات، والروايات البوليسية، والتاريخية، والعاطفية) لم تنفصل بسبب اختلاف في الموهبة، أو المستوى، وإنما باختلاف الوظيفة. فخزانة روايات المغامرات، وكلاسيكيات الجيب لا يجمع بينهما إلا المطبعة. فالأولى لا تمثل فحسب نوعية قصصية، وإنما تمثل أيضاً باباً، كباب الموضة، وباب رياضة التسلق أو الصحة.

والثانية تمثل الأدب الحقيقي.

والطوائف جميعاً اشتركت في أنها لم تتكون من بشر أحرار في أن

يهجروها عند اللزوم ـ وإنما من بشر مسمَّمين بها. فالرسامون العظام الذين يرسمون في المناسبات نادرون؛ والهواة مؤخراً أكثر ندرة. فهم لا يتحكمون في شغفهم. ولا أحد يظهر بين الفنية والفينة هاوياً للأدب، فإما أن يعيش المرء، أو لا يعيش حياة أدبية. حتى ولو أضاع نصف حياته في المتاهة كما حدث لعدد من الكتاب الفقراء. والطائفة تعيش في فنها المختار. والمتنزِّه الذي يشتري ذات صباح بشكل عابر «ماكبث»، و«راهبة بارم» أو «الممسوسين» لم يعد موجوداً، لأن من يقرأ «الممسوسين» يفعل ذلك لأنه قرأ «راهبة بارم».

والروايات المسلسلة تسمِّم أكثر مما تفعل الرائعة؛ ولكن ليس بنفس الشكل. فبالنسبة لقارئها يقود جزء من «روكامبول» لجزء آخر، وبالنسبة لقارئ دستويفسكي، تقود قراءة «الإخوة كارامازوف» «لماكبث». ماكبث أو السانسفيرينا، أو روبمبري، وليس لشخصية حية قريبة من إليوشا كارامازوف، ولا للمغامرة المقبلة لشرلوك هولمز. كما لم تستدع «تريستان» فاجنر «تريستان» بيديير[١٠]، ولا حتى النصوص الأصلية، وإنما استدعت الناي السحري، لعدم وجود الرباعية. فعالم الطائفة الموازي، يسبح في المتخيل. وما يثير العجب أن الطائفة تضمن حياة عارضة، في حين أن العظمة الدنيوية الشاسعة منذورة للموت.

لقد ظلت تلك مسألة باطلة حتى جاءت الحضارة التي دخلنا فيها، فقد اعتقد القرن التاسع عشر بخلود مكتبته. وسعت دراسة الآداب العظيمة بجامعاته إلى منح الجوائز للغرب. وقامت العلوم الإنسانية بتهذيب ذلك؛ فأدبنا لم يعد به إلا التواطؤية. فخلال الدرس المكرس لكورني، يتبادل المراهقون المجدُّون السونيتات الملهمة لبودلير، والأغنيات الملهمة لبريفير. إذ يبدأ كل شيء عبر الصداقة، وعبر الكتاب المستعار. وينتقل القارئ من عمل لعمل، على طريقة المبدع، لا المؤرخ. فالمجري الذي يقدم اكتشاف الشعر يذرع «في مساره» كل المكتبة، لأن حضارتنا تحققت من أن الأدب، حتى لو أنها نفته، فهو قبل كل شيء ملكها.

وتطلب الأمر أن ندرس فيرجيل (واللاتينية، أولاً)؛ فالمراهق المولع بستندال لم يدرس «الأحمر والأسود»، ولم يجد في أستاذه إلا محاوراً، يساند أو يعارض «دراسة فاليري» عن ستندال، فكم هم الشباب الذين أعجبوا بايسخيلوس لأنهم درسوا اليونانية، وكم منهم أعجب به، لأنه قرأ كلوديل؟ وتأثير التصوير الحديث ظاهر، وقليل من فنانينا لهم القدرة على النظر لتيتيان أو فيلاسكيز بعيون الرسام السابق على مانيه ـ لأن الفن الحديث ثورة منتشرة. لكن الشعر الحديث والرواية لا يقلان في الوزن عن لعبة كرة المضرب ومتحف الفن الحديث، وليسا أقل اتصالاً بزمننا منهما، ويلعبان تقريباً نفس الدور. بيد أننا، في الأدب كما بالتصوير، لا تجذبنا أعمال الإبداع الكبرى من خلال المذاهب. ونحن نعرف أن تكعيبيتنا ولّدت لوحات بيكاسو، وبراك، وعلى نحو مغاير لتلك اللوحات التي لم تولد من نظريات انتسبت لها؛ وأنه، منذ زمن الرمزية، جهل الشعر نظرياته؛ وكذلك حال الرواية، على الأقل من مطلع القرن. ونعرف أن تأثير المبدعين العظام يتحقق على نحو أكثر عمقاً من التلذذ؛ وأن بودلير أثر بشكل أكيد على الرمزيين، وكذلك أثّر أبوللينير على معاصرينا... لقد استبعدت انجلترا دستويفسكي في الوقت الذي ظهر به في ألمانيا. فما عدد الأعمال التي اخترناها، بل عبركم من الأعمال وقع الإختيار علينا؟

وفي حين أن الفن ليس ديناً، تخضع الطائفة، خضوع المبدعين، لنفس تعريف الإيمان، «الانخراط الكامل بالقلب وبالعقل». فهل يتكون جمهور الفن بالإلهامات، وبنفس الحافز الذي يحفز جمهور المبدعين، أكثر من الكثرة الغالبة؟ إن مفهومنا الساذج للفنان تمسك بالذي مازلنا نعتقد أنه يعرِّفه من خلال الرهافة. وعلى نحو أعمق، بالحكم المسبق بحرية الفنان إزاء الفن. فهل هو حر اليوم في التخلي عن شيكسبير أو رمبرانت؟ واكتشاف أننا لا نقدِّر في الرواية، وفي تفسير القصة، أو في الشعر، نجاح الخطاب ـ وأننا لم نعد نقارن العمل الأدبي بنموذج مفترض ـ يقود إلى اكتشاف مؤداه أننا جئنا لمالارميه عبر

بودلير أو عبر فاليري، لا عبر كورني. والعوامل التي تجذبنا للأعمال عديدة ومعقّدة، تبدأ من الاستيهامات وحتى الوشائج الأدبية؛ والوعي بطبيعتها يمنع القارئ من لعب دور «سيد خزانة العصور». فهو يمر من بودلير إلى رامبو كما يمر المدمن من الحشيش إلى عقار الهلوسة، وبسهولة أكبر من سهولة المرور من ديكارت إلى هيجل. وياللعجب، لو أن البعض اكتشف أن الولع بالفن غير منفصل عن ضيق إضافي! ضيق رَبَطَ الهاوي ـ الذي يتشابه في هذا الضيق مع المبدع ـ من خلاله العمل الفني بعالم الفن، وربط لوحة عارضات الأزياء «لديجا» بالانطباعية لا بالقبعات، وسونيتة مالارميه بالشعر لا بكليوباترا. وعلى نحو أكثر مما حدث بمجتمعات هواة جمع التحف، راحت طوائف الفن تفكر بالشذوذ الجنسي المطلق، الذي لايعد الشواذ محمودين أو ملعونين (مع العلم بأن كلمة لواطية ليست موضوعة على محرقة). ولم يصبح مؤيدو هذه الأفكار شواذاً لأنهم فضلوا الغلمان على الفتيات، بل هم فضلوهم لأنهم كانوا شواذاً. ولا يسند الفنانون للفن، قيماً أعلى من قيمة الحياة، فهم يعانون هذه القيم، بنفس الشكل الذي يهيمن به تمثال للمسيح لدي مسيحي على قيمة يتعذر تبسيطها، لمجرد هيمنته عليها. وفضلاً عن ذلك، فالفن يشترك مع الأديان في مسألة حضور الموت. وقد وحّد الأدبُ الحاضرَ والماضي الأدبي، كما وحدت الأديان الكبرى الحاضر والماضي المقدس. والكتاب معاصر أو شاهد على ماض، في نظر الدنيويين. ولكن هل تقرأ الطائفة إيسخيلوس، وشيكسبير، وباسكال كشهود على أزمنتهم؟

وفن الحضارة الدينية يتوجه لكل المؤمنين. وفن الدولة الشمولية ربما يكون قد طرح موضوعاته للجميع. لكن نحت القرن الثاني عشر لا يدرك كفن،وليس له ماض؛ والواقعية الاشتراكية رأت نفسها فناً، وألّفت ماضيها، أو اتخذت من فن الماضي شهادة على التاريخ، مفرجة عن لوحات رمبرانت الدينية، ومضيقّة على شيكسبير. ومسقطة كونفوشيوس، والموسيقى الغربية المتّفسّخة (كحال

بيتهوفن بالصين)، إلخ... ولم ير بيكاسو لوحة رمبرانت الدينية بأعين ستالين. ولكن ربما، رغمـا عنه، رآها بأعين الرسامين الروس الممنوعين، لأن إحدى الخواص الأساسية للطائفة هو أن تفرض علاقتها مع أعمال الماضي فبالنسبة لستالين، كانت لوحات التنسك لرمبرانت تنتمي لزمن الماضي، وهي تنتمي كذلك للزمن الحاضر بالنسبة لبيكاسو. وبالنسبة لقارئ الروايات البوليسية، تنتمي دون كيشوت لزمن سرفانتس، وهي تنتمي كذلك لزمن فلوبير بالنسبة فلوبير. وكذلك بالنسبة للكثيرين من أشباه فلوبير المجهولين. فهل سيتمكن البعض من إبادة الطائفة، أم أنها سوف تجد بنفسها رهبانها الذين سيقودونها للانتحار؟

والفنان، وإنسان الطائفة، يعاني أمام العمل الفني حالة عضوية خاصة، ربطت بينها الحقب المختلفة وبين الجمال، أو بين تلك الحالات العضوية المتراوحة بين الغبطة والضيق؛ وفي حين أنها حالة مختلفة عن هذه الحالات، أكثر من اختلافها عن الحالة الغامضة، أو تلك الحالة التي أسماها الإسلام وأسمتها الهند بالتحقق الغيبي. وكلما كانت هذه الحالة معقلنة، كلما بدت في الماضي مطروحة على كل فرد. وكل البشر حساسون لجمال الأحياء، ولأن جمال الأحياء هذا، من نفس طبيعة الجمال الفني، لذا فقد كان كل البشر على نحو افتراضي حسّاسين للفنون. وهو المفهوم الذي لم يصمد مؤخراً لانبعاث الفن القوطي، لم يصمد أبداً بالمتحف الخيالي. وأثر المكتبة كان أقل مباشرة من أثر المتحف، لكن هذا الأخير جرجر للتأثر المعروف عن متفرجه، كل قارئ أُخذ بعمل من الماضي كما أُخذ بعمل معاصر؛ أي بعمل أدبي كعمل آخر وليس كنموذج مفترض، بآنا كارنينيا «كديز ديمون» لا باستيهام شخصية حية. فمجال الطائفة الواقعي يزخر بالجمالي؛ والحالات التي تتحقق فيه أكثر تثقفاً من خداع الجوائز للأعمال التي توزع عليها. والبشر الذين لا يقعون في غرام جائزة الجمال، لا يدحضون الحب مع ذلك. ومجنون العظمة لديه يقين

بعبقريته أكثر مما كان لدى بودلير؛ والمخطوطات الساخرة استلهمت نفس الأضحيات التي استلهمتها الروائع.

وبعض المجالات تفتننا لأننا لا نسيطر عليها، ومن بينها الحب، والموت. ولو لم يكن هناك أي عنصر دوجماطيقي للأدب، لصارت علاقتنا به معقدة كعلاقتنا بالحب. لا الحب لكائن، وإنما الحاجة للحب، تلك التي درست غالباً في شكلها الديني ، والتي نعرف جميعاً مظهراً مؤسفاً وهزلياً لها، كالحاجة للزواج من الأرامل اللاتي كان الزواج بهن سعيداً، فالاحتياج للفن لا يمتزج بالحكم الذي يشرّعه، أكثر من امتزاج المحبة بالرغبة الجنسية.

وأثر المكتبة الموسيقية موازٍ لأثر المتحف الخيالي، فقد قامت نفس الحضارة بطباعة أعمالهما، في الموسيقي والفنون التشكيلية. لكن الموسيقي لكونها ليست فناً تصويرياً، لم يفتش أحد لها عن نموذج. وتأسس ولع هاوي الموسيقى فقط على المتعة التي يجدها فيها، سمح بالعبور منها إلى متعة هاوي التصوير أو الأدب، ثم إلى المتع التي جعلت بلزاك يشرع في الحكى، أو جعلت «فيرمير» يصور. لكن الفطرة التي جعلت مونتفردي، وبيتهوفن، وفاجنر يؤلفون (وكذا موزار أو ديبوسي) لم تتلاءم على نحو طيب مع كلمة متعة. والموسيقي هي الفن العظيم الوحيد الذي تعني عملية الخلق فيه الخلق، بغير التباس، فهي تقدم غموضها بمثل ما يقدم الأدب والتصوير وضوحهما الزائف. وبالموسيقي كما بالمسرح، يعني المؤدّي فيها من يلعبها. بل أكثر من ذلك بالموسيقي، لأن الممثل التراجيدي يؤدّي في آن معا «كورني» و«سينا»، في حين أن قائد الأوركسترا لا يؤدّي «بيتهوفن» والطبيعة عندما يقود الأوركسترا في «السيمفونية السادسة» لبيتهوفن La Pastorale . وبالنسبة لأكثر الجماهير انتشاراً، يأتي الخلق الموسيقي «من عالم آخر» . فهل يأتي من الموسيقى الداخلية؟ إنه لا يقتصر على ذلك بالطبع. وهو يتمسك بها كشيء غير مفهوم إن لم يحتفظ بها، وينتشي بها! بحسب العادة التي لديه... ونحن ننسى إلى أي مدى لا

نتحدث عن لوحة، أو رواية، إلا بفعل النماذج التي حددت لعصور كل تفكير منتسب للفن. فكيف لعمل فنّي ألا يستدعي، لما وراء الواقعيات، لا المتفرج، وإنما الوسيط؟ لقد فعل الجمال الأفلاطوني ذلك، وتفعله مازالت الموسيقى، كما يفعله الشعر الحديث؟

والإدمان الذي تأتي به الروايات البوليسية لا يتآمر علينا. فنحن نتعرف في تلك الروايات، كما نتعرف في الخيال الذي تُعَدُّ هذه الروايات آخر تعبير عنه، على عالم مناظر. وهي تتوافق على نحو ضعيف بالكاد مع أفلام الكاوبوي، وعلى نحو أفضل من ذلك بالكاد تتوافق مع حكايات الجِن والعفاريت. وهذا الاتفاق محمول على الأحداث، فالقارئ يستسلم لمتعة «أن تُحكى له القصص». فهو بطل بالتفويض، كما يقول البعض ببعض التسرع، لأن الإدمان، قبل أي تمثل للأبطال، موضوعه العالم الموازي نفسه والعالم الروائي يزخر بمجالات واسعة، وفرسان، ومزهوين، وفرسان ملكيين، وهنود حمر، ومحافظين، وقطاع طرق...

فهل يحوزون في مجموعهم تأثير أعمال السحر المتعاقبة هذه؟ إن علاقة البشر مع العالم، لاتكون نفس العلاقة به إلا في الواقع.

ولقد أدمن المثقف بدوره عالماً موازياً. ولكنه ليس عالم الحدث. لقد ألهمتنا المكتبة اعتباراً أسبغناه مؤخراً على مجموع الخيال الروائي، فاستقلاليته لم تتحقق عن طريق قوائم الفهارس. ولقد جرى الاعتقاد لزمن طويل جداً بأن القارئ انتقل من روما الكورنيلية إلى أسبانيا فيكتور هوجو، كما انتقل من الفرسان الملكيين إلى قطاع الطرق.

وقد تحققت استقلالية الخيال الروائي بذلك الذي مازلنا نسميه بالشكل، وهو المصطلح المبهم ضمن جميع المصطلحات؛ ولكن بالفن، غالباً ما يعني الشكل الزخرفة، ولابد لنا من قدر أكبر من الانتباه لكي لا نخلط عالم الأشكال

بعالم مزخرف، لأن مكتبتنا، ومتحفنا قد صنعا في ذاتهما صورة للكنوز. فالتمثال الروماني، والسومري، وما قبل الكولمبي ـ وكل الفنون التي نسميها بالوحشية ـ لا يسعى إلى الإغواء. ولكن باللوفر، أو بمتحف دمشق أو بصورته بالمتحف الخيالي، نرى التمثال السومري، الذي نحت بدقة، يجد نفسه ملحقاً بعالم للفن يقدم لنا نفسه كما لو أنه الزخرفة الجليلة للعالم. والحال أن ما ندعوه بالشكل، ليس أبدا زخرفة، وإنما هو اللغز الأساسي الذي يطرحه الفن علينا؛ وهو ما يفصل الخلق عن الإبداع. و«لوسيد» لم تخلف «تيموقراط»، ولم يخلف فلوبير فيدو، ولم تخلف المكتبة العالم الحكائي، باتباع قوانين جهلت بالأمس. لقد ولدت في مجموع الأساليب العظيمة، فكيف لا نشعر أمام الحوار الأكثر تقليدية، حوار إيسخيلوس مع راسين، وحوار الكنائس مع البارثنيون، بنفس الشعور الذي نحسُّه أمام الحوار الأكثر غموضاً، حوار الفنون التاريخية مع فنون ما قبل التاريخ، أو حتى أمام وجود الشعر، وكيف لا نتأكد من أن أشكال كل حضارة، وأسلوبها، هما التجسيد لمتخيلها؟ إن العالم الموازي للمكتبة، حتى الروائي، وحتى الخيالي، يبدو لنا أولاً كعالم لمقدرة ما ـ هي مقدرة الإفلات من الزمن عبر الأشكال. والأدب يشكل عالماً موازياً عبر جوهره، الذي هو الخيال (والشعر خيال) ويبدو أن سر وجوده، هو إدخال الإنسان فيما يفلت منه، وما يتجاهله. لذا فقد دخل باللعبة حيناً ابتكار الأشكال، وحينا هذا الإقحام الدائم؛ وأشك كثيراً في أن تصبح رواية ما «الحياة الإضافية لمؤلفها»، ولا أشك بأن الكاتب ينشغل بأن يضع حبّة ملحه بالكوكب الذي جهل به. فالأدب، يضع في أعلى الدرجات، عملية تغيير القدر المكابَد بالقدر المسيطر عليه. والمكتبة، والمكتبة الموسيقية، والشذرات العريضة المنافسة للمتحف الخيالي وريث العالم، غير منفصلة عن حضارتنا، بنفس درجة التحام نموذج طاقتها ـ أولا وعيها.

فما نسميه بالأدب يتوجه دائماً لعدد قليل من البشر. الذين يعرفون القراءة؛ ثم، الذين «أتموا تعليمهم»؛ فقارئ القرن التاسع عشر كان حائزاً على

البكالوريا. ولا تمثل هذه الدراسات أبداً أكثر من وسيلة، ولا تمنع العقيدة اللاهوت. ومن أجل تعيين المؤمن بطوائف الفن، جرى لزمن طويل استخدام كلمة «هاوي»، وهي كلمة خطأ بالتصوير، إذ اقترح كلمة «جامع تحف»، وأكثر خطأ بالآداب، إذ أقترح كلمة «أبيقوري»، و«مشجع أوراس». فمن ذا الذي يتحدث عن «هواة» شيكسبير أو دستويفسكي؟ فهل نسميهم نحن بالفنانين، سواء كانوا مبدعين أم لا؟ بغير أن نعرف، بأن كل إنسان فنان بالضرورة.

وهذا الفنان، ماذا فعل بالعصور الوسطى، وبالصين، وبكل مكان لم يتواجد فيه مبدأ الفن؟ إنه لم يتواجد هو الآخر. ونحن نستشعر بمقدرة مشتركة بين فيدياس، والنحت الكنسي ونحت التمائم العظيمة؛ ولا يوجد تماثل بين الهواة الأثينيين، والكهنوتي والإحيائي. لقد بدأت الطائفة مع متخيل الخيال. وكذلك المكتبة، فالحديث عن ذكاء المسيح يعد خرافة، بالنسبة للمسيحي الحقيقي. وفيما وراء الزمن التاريخي والحاضر، كان «العالم الآخر» للإنجيل، هو الخلود. والزمن الفني، ليس خاصية عارضة للطائفة، بل هو يكونها. بما أن المشايع يدين أكثر في علاقته مع المتحف، والمكتبة، مما يدين لعلاقته بأساتذته المباشرين، فكل عمل مختار من قبل متحفه الخيالي حاضر بالنسبة له.

وترى الطائفة في «أعراس كانا» لوحة، لا استعراضاً. ولكنها لا تراها فقط عملاً نُفِّذ في زمن «فيرونيز». إن العمل ينتسب لزمن اللوفر، يقول بذلك الهاوي، الذي يثق بالخلود... فمن يعود لبيته ويقرأ بلزاك، هو شخص فكَّر في زمن المكتبة. ونحن لا نتحدث باستمرار عن الإنبعاث الهائل الذي نعيش فيه، لأنه تحصيل حاصل؛ ولكن هل يفكر في اللوفر المتعود عليه بنفس الشكل؟

إن حضور جوليان سوريل، الذي عاش في ظل الإحياء، يشوشه أكثر من حضور فيدرا، التي عاشت في زمن أسطوري. فالخلود والجمال قد سارا معاً؛

للأجيال القادمة ... و«الأحمر والأسود» لم تظل حية «كأفروديت كنيد»، ولكنها لم تكن كقطعة أثاث. فحضور الرواية يختلف عما كانته بالنسبة لمعاصريها، لأنه يجيء عبر التحولية، فهل جاءت التحولية بالحضور للأعمال كشهادات على التاريخ؟

ومنذ خمسين عاماً، كان على طلاب البلاغة أن يجيبوا على ما يلي:

«إذا كتب غداً واحد من معاصرينا «فيدرا»، انطلاقاً من «راسين»، فما هي المشاعر التي يلهمك بها هذا العمل؟» والرائعة الكلاسيكية الجديدة هي دوما «لوكريسيا» بونسار، و«سيد الجديد»، و«سيرانو»؛ فهذه الفيدرا المتخيلة ستكون «محاكاة مصطنعة»، على حين أن «فيدرا» راسين لم تكن محاكاة بالمرة. ومع ذلك فعاماً إثر عام ظل السؤال يشوش الدارسين. لأن التراجيديا الراسينية في ١٩٢٠ لم يكن بوسعها إلا محاكاة تراجيديا ١٦٦٠، بيد أن الأقدار لم تكن كافية وحدها لكي تصنع من «فيدرا» الواقعية «مأساة ١٩٦٠». فهل كانت «فيدرا» برادون[١١] أقل من ذلك؟ لقد أجابت الجامعة معترفة لراسين، ورافضة لبرادون، «بالنجاح الكلاسيكي». لكن الطلاب عرفوا أن راسين قد جذبهم بواسطة شئ آخر غير «النجاح»، وأنه مهما كانت درجة إتقان عمل برادون فهو لم يتمكن من أن يكون منافساً «لابنة مينوس وباسيفاي».

«ففيدرا» راسين هذه انتمت بشكل واضح لحاضر المتفرج بنفس قدر انتمائها لزمن متفرج عرضها الأول. والزمن الذي استمع فيه الطالب إبتهال «فينوس» لم يتزامن مع زمن «بوانكاريه»[١٢] بالطبع، ولكن هل تزامن مع الزمن الوقائعي الذي انتسب إليه برادون؟

إن التعبير الذي عانته المكتبة قد بدا ضعيفا، مقارنا بالتغير الذي فصل المتحف الخيالي، عن قاعات عرض الأعمال الأثرية . لأن المكتبة تظهر لنا مكتبة ١٩٠٠ «كمكتبة حاضرة». فهل الوجيه الذي أوصى له جده بأعمال فولتير

طبعة كيهل kiehl مازال موجوداً بعد؟ أظن ذلك، سواء بالنسبة لمكتبة كوكبة المشاهير، أو لمجموعة سلسلة فوليو Folios، أو لأي مجموعات أدبية أخرى، حلت محل مكتبة أندريه جيد التي عرفتها، وسيكون الخلاف أقل وضوحاً عما لو قارنت الصور الفوتوغرافية الحديثة للوفر مع الصور الفوتوغرافية للقرن الماضي. فماذا لو قارنت العلاقة التي احتفظ بها طالب مع كتبه من «سلاسل فوليو»، والعلاقة التي احتفظ بها جيد مع كتبه التي من غير «سلاسل فوليو»؟ إن انتصار الطائفة يجدد نفسه على نحو غريب. سواء أعلن الطالب تفوق «بوريس فيان» على «ديدرو»، أو اعتقد أنه فهم بالأدب، موسوعة «سان بيف»، المختصرة، التي جاءت إليه مصفّاة عبر هذا المختصر ـ بل، إنها اختصرت من أجله... والرسام الشاب يرى اللوفر من خلال متحف الفن الحديث، والقارئ الشاب يرى الأدب من خلال «أدبه الحي» ـ أهو تعبير ولد بالصدفة؟ مع المحاكمتين الأكثر ذيوعاً بالأدب: محاكمة «أزهار الشر» ومحاكمة «مدام بوفاري». فإذا ما دعا هذا الأدب بالحي، فذلك لأنه الأدب الوحيد، الذي يمارس عليه حضوراً.

ما هو المشترك بين إحيائنا إلجريكو ومعرفتنا بموريللو[١٣]، وبين تسلطن بودلير ومعرفتنا ببارناس[١٤]، وبين تذوقنا لرواية «علاقات خطرة» ومعرفتنا «بإلواس الجديدة»؟ إن الجريكو، وبودلير، ولاكلو، وأنطولوجيتنا، حاضرون جميعاً بالنسبة لنا. وعديد من الأعمال الشهيرة تقطن على حدود هذا الحضور وحضور المعارف؛ وبعضها، كأعمال الجريكو، وستندال، تغزونا؛ فمآسي فولتير، وبارناس، قد فقدت معجبيها؛ فهل تسافر البؤساء ... إلى حدود غير واضحة المعالم؟ إن الفنون تستضيء عبر أقطابها، وليس عبر حدودها. فحضور الكتب شقيق لحضور أعمال المتحف. وما كان «لرونسار» أن ينتسب إلا إلى المتخصصين بتاريخ الأدب (شأنه شأن بارناس على سبيل المثال) إذا لم يكن متواجداً بالمكتبة السالفة للشعراء، التي جاء منها بعد عام ١٨٣٠، والتي أمكنه الإختفاء بها كما فعلت «زائير(*)».

* زائير من أعمال فيكتور هوجو.

والمعرفة بالأعمال تنتسب للزمن التأريخي، وله وحده. فأحفورة ما لاتنتمي إلا لحقبتها، و«ثور لا سكو» ينتسب لحقبة مصوِّره، باعتباره موضوعاً؛ ولكنه ينتمي أيضاً لزمن آخر، عندما نزور لاسكو(١٥) ؛ أي للزمن يعجب به فيه أي كائن كعمل. والأحفورة تقع قبل وبعد أحفورة مماثلة، ونحن نعرف ذلك؛ «ففينوس المجدلينية» تقع بعد «فينوس الأوريجية» ، و«ثيران ألتاميرا» تقع بعد أو قبل «ثيران لاسكو» ، لكنها أيضاً تقع في الحاضر حيث يتحقق المعجب بها من حضورها الجمعي. والأعمال الدينية أغدقت علينا بهذا الزمن المركّب والمحيِّر، فمثال البوابة الملكية للكنيسة ينتسب في آن معاً للقرن الثاني عشر الذي أدركه، وللخلود بالنسبة للمسيحي الذي تمسك به، وللحاضر بالنسبة للفنان الذي أعجب به. ونهر الزمن التأريخي يضيع في الزمن الفني، الذي لابداية له، ولا نهاية، كما يضيع في بحيرة بلا ضفاف.

ومنذ النهضة، ظنت أوربا غالباً بأنها تصطفي فنونها الماضية. فبالنسبة للقرن التاسع عشر، كانت هذه الفنون في المقام الأول مقتنيات أعطاها لنا التاريخ. وكل بقاء للأعمال الفنية عبر التاريخ افترض وضوح المغامرة الإنسانية، التي عرّف بها البعض مكانة مؤلفه؛ فتحديد رواية، أو لوحة، أو قصيدة، قام بتطويعها دائماً للمعنى الذي يقيم البعض فيه رزناً أو يعترف بهذه المغامرة. لكن الصوت الرائع الذي تعرض للالتهاب الشُعَبي، ينتسب للأصوات المنافسة له، لا لأمراض الحنجرة. فحضور أي رواية بمكتبتنا السالفة، وأي قصيدة بأنطولوجيتنا، وأي لوحة لمتحفنا الخيالي أو اللوفر، ينتسب إلى تلك المكتبة، أو الأنطولوجيا، أو المتحف، قبل أن ينتسب إلى أمراض الالتهاب الشعبي، التي دعاها البعض بالتاريخ.

لكن ذلك ليس غياباً قط للماضي، الذي ترافق فيما مضى مع غياب التاريخ، فهو الوعي بالماضي اللاتاريخي. فالإنسان الذي بلا ماض ليس له وجود شأن الإنسان الذي بلا موت. ودراسة الزمن الدّوري للأديان، وزمن البدائيين،

تؤكد لنا أن كل وعي إنساني يحمل في ذاته ماضياً. فماذا تبقى من البرابرة الذين ليس لهم ماض، عندما عرفنا زمنهم الأسطوري الطافح بالأسلاف. والأبطال الرمزيين والقرائن المقدسة؟

والماضي الذي تكشف لنا عنه الإتنوغرافيا، وحتى ماضي هوميروس، يعيقنا عن الإمساك بخصائص ماضينا، التاريخي والتأريخي. وفي ذلك الزمن ولدت المكتبة، وولد كذلك مفهومنا للثقافات. فقد شاء الوهم المنطقي أن نضيف رف كتبنا إلى رف كتب العصور، وكذلك قاعتنا بالمتحف الخيالي؛ فهل صارا في متناولهما؟ إنهما ليسا في متناولنا نحن. فماضينا ليس بأكمله وقائعياً. لقد شعر بذلك كل تحليل لأعماق النفس البشرية، لكنه سعى ليقيم مما لا تعيه الذاكرة، ماضياً قبل تاريخي. وعلى كل حال، توافقت العصور الوسطى مع جزء من الماضي التاريخي. وحتى لو كانت «الجمعة المقدسة» بذلك الزمن، فقد عرف الإنسان بأن مثل هذه الأحداث حدثت في زمن عبادة النار، وتزاوج ماضينا التاريخي بحسب الحاجة مع الزمن الآخر، كما لو أن «ذلك الزمن»، زمن سرمدي للإنجيل، ضم بالمناسبة الزمن الوقائعي. وربما تكون عصور الإيمان فقط هي التي عملت بوضوح أكبر من وضوح عصورنا، على إظهار الزمن السّرمدي، وبلا شك عملت تحققاتها القبلية على ذلك في إطار بعض الأشكال الأكثر قدماً من الوعي الإنساني.

وأحد العوامل الجوهرية للمتخيلات الكبرى هو بالطبع الماضي الذي تتعرّف عليه هذه العوامل، والذي لا يعادل دائماً مرتبة ماض للفن، تحل به العصور القديمة بمرتبة أعلى من مرتبة العصور الوسطى؛ فالعبقرية التي تكونت بالنسبة للرومانتيكيين بالماضي، لها منزلة أعلى من منزلة النزعة العلمية، والتاريخ. والسؤال هو متى، في خضم هذه الآلية، تباعدت حضارتنا عن القرن التاسع عشر؟ ففي حين أنها ببعض المجالات، خاصة مجال الفن، عرفت بماضيها من خلال التحولية أكثر مما عرفت به من خلال التاريخ ـ لم تعد تخضع ماضيها

للتاريخ إلا إذا أصبح هذا التاريخ تحولية. إذ أنها اصطفت التحولية كماض.

لقد عثر الإغريق على أخيل، وعلى «سلالة أجاممنون ومنيلاوس»، وأوديب في استيهاماتهم لا في تاريخهم. وافتراض أنه لم يوجد الإنسان الذي لا ماضي له، أي أكتشاف كيفية حضور الموتى، في أشكال أقل شبحية، صار جزءاً من العقل الإنساني. ونحن ما إن نتشكك فيما تعامل معه القرن التاسع عشر كبديهية، وهو أن المكتبة والمتحف، يجمعان سلسلة متعاقبة من المنتجات، لا نستطيع إلا أن نعزل، في الإنتاج الفني، الأعمال التي لا تتأطر فيها علاقتنا بحدود المعرفة (التي تركتها في الزمن الواقعي)، والتي نجدها قد تأسست في مجال آخر، نتعرف عليه بالإحساس الذي نستلهمه، وهو الإعجاب. فالتأثر، وليس الوعي، هو المتحرر من الزمن الوقائعي (ترى ما هو التأثر الذي يتحرر من الحاضر؟) أي من الحقبة، التي لا نجهلها، هذا التأثر الذي ينتمي أيضاً للماضي الذي لا عصر له ولا تاريخ حتى لو عبر عن نفسه من خلال هذا الموجز التاريخي، أو من خلال تلك التنقيبات الطروادية.

لقد أثثنا بشكل لا ينضب ماضينا التاريخي، وأعددنا أركيولوجيا أدبية لا سابقة لها. وبمقدورنا الحلم بمكتبة مشاهير تتجسّد فيها الأعمال اللامعة بعناوينها فقط، والأعمال الغريبة، التي عبرت عن أذواق الحقب البائدة، كما مكنت الصورة الفوتوغرافية من توليف متحف الشهادات على كل الإنتاج الفني. لكن هذه المكتبة التي نحلم بها، وهذه اللوحة الجدارية التي تترافق فيها النصوص النقدية وملوك كسرى العظام، لن تمتزج بمكتبة مشاهيرنا، كما يختلط جرد عام للأعمال الفنية، مع متحفنا الخيالي.

وبمقدور البعض أن يفتتن على نحو عارض، بأن الرمزيين اكتشفوا «رامبو»، وأن السيرياليين أعادوا اكتشاف «لوتر يامون»؛ ولكنه لن يفتتن بفكرة أن تكون مكتبتنا هي مكتبة أسلافنا، مزيدة «برامبو» و«بلوتر يامون». فعلينا ألا نخلط

التحولية بالإضافات، وألا نخلط حضور الماضي، بوعي هذا الماضي.

لقد صان القرن التاسع عشر العصور الكلاسيكية، والحكم المسبق بهيمنة الإنسان على ذوقه وإعجابه. والإعجاب الكلاسيكي (الذي نسينا أنه أعيد تشكيله عبر فولتير) لا عبر ملاحظات الأكاديمية حول «لوسيد») هو شعور معقلن. «فالإنسان الذي أدرك أن ذوقه تباعد عن المذهب، عكف على تصحيحه» فهل اعترف الرومانتيكيون، بهذا التحكم الذي أُعطي للإنسان؟ وكما حدث، بالفسيولوجيا، أن قبلنا في عديد من المجالات بأولوية الوعي، قبلت الرومانتيكية بأولوية الإعجاب، المتعاظمة والتي لا تتضاءل باللاعقلية المفترضة. فالإنسان لا يشغل نفسه كثيراً بتشريع إعجابه «برمبرانت»، و«مايكل أنجلو» و«جويا»؛ ويكفيه أن يعارض «شيكسبير» «براسين». ولكن لم يتوقف التعامل مع الإعجاب باعتباره حالة تفضيل متهوسة، إلا بفضل اللاوعي، والتحليل لأعمال النفس البشرية. فقد تحررت هذه التفضيلية من الحكم عليها عندما أصبحت معضلة.

والرواية، الجنس الأدبي الحديث نسبياً، لا تسيطر على المكتبة كما يسيطر النحت على المتحف، ولكن كما أمكن للفن الحديث أن يسيطر عليه ـ أي التصوير من عند مانيه. والفعل التصويري أكثر قوة من الفعل الأدبي، لأنه ليس بحاجة لمترجمين. لكن الرواية تمتد بالأدب. «فالأميرة دي كليف»، «وأدولف»، و«بلزاك»، و«ستندال»، و«دستويفسكي»، و«جويس»، و«جيد»، حاضرون معاً بالنسبة لنا في الزمن غير المحدد الذي يلحق بهم فيه «كورني»، و«شيكسبير»، و«فيرجيل» أو «إيسخيلوس»؛ وتحررت «مدام بوفاري» من الزمن الوقائعي بنفس الطريقة التي انتسب بها للمتحف الخيالي، الحضور المتواكب «لثيران لاسكو» و«الفراعنة». فكل ما جاء من الضفة الأخرى للموت صار انبعاثاً.

وكلمة «جَمَّل» لاقت في أوربا سمعة فريدة. فأين تطابقت هذه الكلمة بشكل متزامن مع عمليات مختلفة بدورها من صناعة الرؤوس الشمعية المعروضة بفتارين الحلاقين، وإضاءة صور النجوم الفوتوغرافية، وكذلك (باسم المثالية) مع تأسيس أشكال كلاسيكية اعتبرت فناً سامياً؟

لكن التنافسية بالمتحف الخيالي الآتية في إطار مجموع الفنون ـ من شيفا للتمائم ـ تجاهلت التجمُّل. وتحققت هذه التنافسية بين الحياة الكونية، وما أتى من الإنسان نفسه؛ بين الخلق وإبداع موازى، يستلهمه ولكنه لن يعرف كيف يعيد إنتاجه، بما أنه لا يعرف كل شيء. والأساليب العظيمة معدَّة كاللغات؛ والمتحف الخيالي بأكمله، خلق موازٍ للبشر. وفي حين أن المكتبة لا تشبهه، فكل منهما، تجري مقارنته بما سمي بالطبيعة، ليعطيا لكلمة تنافسية، نفس معناها. وما يحمي المكتوب من المعضلة التي أثقل بها باشكال التصوير («الإعجاب بمحاكاة الأشياء التي لا نعجب بنماذجها») هو استحالة أن يحاكي. فمنذ قرون، اصطنع الإنسان النَّسخ، واعتقد به ـ ولمعرفته بأن أوديب ليس شخصية حيَّة، وضع له قناعاً من حجر. ولكن لو أن المحاكاة لا جدوى منها، فلن تكون هناك تنافسية. ومن المؤكد، أن أوديب ليس فانياً. فقد قدر له أن يحيا زمناً أطول بكثير من زمن الأحياء. وهو شخصية من المتخيَّل.

والأدب متخيَّل في مجموعه، بالإضافة لبعض الواقعية التي ينسب نفسه لها، على غرار الفن الصيني أو المصري الذي هو رمزي في مجمله، أيًا ما كانت تعددية المعارك المصرية، والمناظر الطبيعية الصينية. فالرعب الذي خبره الصيني، وبإمكان المصري أن يخبره، أمام صورنا الإستيهامه، يأتي من أن نظام علاقة الأشكال الرمزية فيما بينها بصورنا، مطابق بالنسبة لهما لنظام الطبيعة. والمكتبة مماثلة للحائط المصري وللمطوية الصينية، أي أن نظام العلاقات بها لا يتطابق مع نظام علاقات الواقع، فهو الكلمات. والاقتباسات السينمائية للرواية أوضحت لنا ذلك تماماً. فأسلوب الغرب، بالنسبة للشرق التقليدي، كان مكتبة

مسموعة، وأسلوب الأُسَر العظيمة المصرية أو الصينية بالنسبة لنا رمز.

وكما يقارن أحد قالب «رأس إخناتون»، مع الرؤوس المنحوتة للفرعون. يتنافس الكتاب مع الحياة كما يتنافس النحت مع القناع، عبر ما يميِّزه. ولم ينسخ الإنسان الحياة، حتى ولو اعتقد بأنه يفعل ذلك، لأنه اختار البازلت المصري، والورق الصيني، والمكتبة، وهذه هي لحمة الأسلوب، التي صارت منافساً لذلك الكَوْني المتعذر الإمساك به. ربما لأنه في كوننا المحكوم عليه بالفناء، تبقى لحمة الأسلوب هذه كما تبقى الروائع، ويبقى القناع كما تبقى المومياوات.

وعلاقتنا بالأدب، المطروحة عبر التحولية، تنفصل عن سابقاتها فيما يجعل هذه الأخيرة تستلهم كلها من دوامية ما، أي تستلهم الجمال، والمنطق، والتعبير، والعاطفة. فمرجعيته تستحوذ علينا بشكل أقل مما تفعل طبيعته، منذ صارت هذه الطبيعة لغزاً. ودراسة أعمال الماضي، التي تأسست على قوانين أو على ذاتية، لم تقابل أبداً، بشكل متزامن، إجماعاً واستحالة في تشريع الإجماع.

ذلك لأنه لاشيء يشرِّع «حضور» الأعمال، إن لم يكن ذلك الإجماع. وذلك الحضور لا يستند بالطبع على قواعد جديدة، وقد اعتقدت الرومانتيكية أن القواعد به هو نفسه ((«العبقري معترف به في كل مكان وكل زمان»)، لكنه يستند علَى علاقة جديدة بين الإنسان والفنون. لقد استحسن البعض أن قارئ القرن الثاني عشر، والسابع عشر أو التاسع عشر أسس بين مكتبته وبينه علاقة مماثلة، خاضعة لمعايير مختلفة. ولأسباب أعمق من أسباب الرومانتيكية ـ فَسِمَةُ العبقري لا تحل مشاكلنا ـ نحرز بالأدب حضور عنصر ليس سوى عنصر أدَبي؛ فبالتصوير، لا يعد حضور عنصر ما أسراً تصويرياً. والعلاقة بين ايسخيلوس ورمبرانت أكثر عمقاً من العلاقة التي بين رمبرانت وتلاميذه، ومما هي بين

ايسخيلوس وكامبسترون. لقد ردت الرومانتيكية ذلك إلى تقييم، قام برفض كامبيسترون؛ لا إلى حضور، التقى فيه ايسخيلوس مع بيتهوفن.

والعديد من حالات الحضور، مع ذلك محسوبة بشكل خاص على الأدب. ومن المؤكد، أن الطائفة تجني ذلك في سعادة. ولا يجب مع ذلك أن نخلط إحياء «فيرجيل» مع إحياء «بترون»[١٦]، وانبعاث «شيكسبير» مع عواطف الرّف الثاني للمكتبة. لكن وجود الرّف الثاني يطرح مشكلة أساسية، لأنه، لو بدا أنه من العبث القضاء عليه بواسطة معنى جمالي محدد للإنسان، تم تجاهله للآن، فسيظل على هيئة نبرة معينة، بكل فن، ويحوز هبة الحضور، كالأعمال الأساسية. فنحن لا نساوي «سانت ـ أمانت» «بفيليلون»، ولكنه موجود «كفيللون». وكلما كان الحضور خاضعاً للطائفة، كلما صار مجاله متنافراً... ولقد جرى الاعتقاد بأن المكتبة، والمتحف، جمعا الإجابات المتعاقبة على السؤال المطروح عبر الموت؛ وهما اليوم يمثلان معاً السؤال أكثر من الإجابات، بواسطة قوة المقبرة أو الأوليمب. فنصيبهما من السمو قد تحرر من تجسداتهما، ولكنه لم يتحرر من المجال العميق الذي تجسد فيه. «لقد مات «باتروكل»، الذي كان يساوي أفضل منك!»؛ لكن «أخيل» مات، وهو الذي كانت قيمته أقل من «هوميروس». فلماذا يساوي «هوميروس» الذي لم يجسد أبداً أسطورة العبقري السامي، أكثر من «أخيل»؟ ولكن «بيركلي» مات أيضاً، شأنه شأن «باتروكل» (و«بيركلي»، كان شخصية حية). إن الإلياذة العفيفة جعلت عالم الأدب عالماً من الممكن الإمساك به؛ وانتهى زمن الأعمال الخالدة. وعند حضور العمل الذي يبدو طارحاً نفسه صائحاً على إرادتنا ـ الذي قد يكون مسرحيات حديثة نسبياً كمسرحيات شيكسبير، أو تماثيل قديمة جداً كتماثيل سومر أو ممفيس، يدخل باللعبة عنصر لا نستطيع حصره بالجمالي؛ وهو الذي شعرت به الرومانتيكية، وخبرناه نحن بشكل أكثر سطوعاً لأن لنا ماضياً أكثر اضطراباً. «هو ما يجعل لعمل ما وزناً، ويجعل الرائعة رائعة، قال براك، هو بالقطع مالا نستطيع

التعبير عنه...»

لكنه هو الذي يؤثر في ثلثي الطائفة...

من فرضيات كهذه، يلزمنا وعينا بالتحولية، ونهاية الحكم المسبق بالمحاكاة، ألا نتعامل مع الفن باعتباره ذكاء في التقديم ـ وفي نفس الوقت ألا نعرِّفه بأنه بنية فوقية؛ لكن المكتبة على هذا النحو لن تتنافس مع العالم، وستتنافس مع المكتبة الموسيقية. فهل تنتسب في نظر الموسيقى، اسطواناتها التي لن يستمع إليها أبداً للموسيقى أم للتاريخ؟ إن الحضور، هو ما يفصل العمل عن الموضوع، أي عن التاريخ. فالدوام، ليس امتيازاً لإغواء ما، ولكنه خاصية ملغزة وأساسية للفن. والعكس بالعكس. وعندما نمزج في إعجابنا التماثيل السومرية، وتماثيل البارثنيون وتماثيل الكنائس ـ أو «ايسخيلوس»، «وفيللون»، و«شيكسبير» أو «راسين» ـ، يتلبَّس الفن في مجال لا نسميه بالخلود، وإنما نتيقن منه جيداً كمجال غير تاريخي. ولو لم تكن هذه هي المرة الأولى التي تساءل فيها الإنسان حول فن الماضي، فهي المرة الأولى التي صار فيها اللغز جزءاً من علاقته الأساسية بالفن.

وهو لغز غير موجود بالعمل الفني (لقد شغف الكلاسيكيون «بفيرجيل»، واعتقدوا أنهم أعجبوا «بهوميروس» بنفس الشكل)، ولكنه موجود بالفن. فيما وراء المتعة، وأعلى كثيراً من المكانة التي وضعها فيها البعض. ولقد أضافت المقدرة المشوشة والعميقة في تلمس ما هو غير موجود نفسها، إلى مقدرة الإغواء، ومقدرة الحمل على الإعجاب ـ حتى بالفن. وهي مقدرة غازية للزمن من خلال التناوب الذي لا يقاوم، الذي جعلتنا التحولية واعين به. ولم يتحصل كهنة «أوتون» الذين أعادوا تغطية «خاتم جيلبرت» بالجص، ولا أصحاب الذوق الذين استهجنوا شيكسبير بالحقبة ذاتها، على هذه المقدرة الخلاَّقة القديمة قدم الإنسان ـ لأن فكرة الخلق بالفن، تلك التي نفتش عليها، كانت غريبة بالنسبة

لهم. بيد أن القدرة الخلاقة، تؤسس المقدرة الميتافيزيقية للفن، بالتساوي مع كنز العصور. ولقد وجدتها في خلود الجمال، وفي العبقري؛ في زمن لم يعد يؤمن بهما قط، فحفظتها بالتحولية. فنحن لم نعرف بثيران لاسكو إلا من خلالها، ولكنها جعلتنا حساسين لمقدرة بعض أشباه الغوريللات الذين رسموا ثيرانهم على هذا النحو. ونحن لا نعرف مآسي «ايسخيلوس» إلا من خلاله، لكن «فيكتور هوجو» كان على حق لأن يعلن أن مقدرة «ايسخيلوس» هي نفسها مقدرة «شيكسبير». ولو شاءت الإنسانية أن ترى بالمكتبة، والمتحف، زخارف الماضي، فمن الصعب أن ينطبق ذلك على الماضي في مجموعه، أي أنه لو كان الأكروبول زخرفة لأثينا، فالبوابة الملكية ليست زخرفة للكنائس؛ ولو أن «راسين» كان زخرفة لفرساي، «فرابليه» ليس زخرفة «للشامبورد»· والمصورون المحدثون يعيبون على من يحكم على أعمالهم بأنها زخرفية. فحضارتنا، هي التي اكتشفت أن الحاجة للخلق تبدو هي الأخرى أكثر تأصُّلاً من الحاجة للمشاركة، وربما تكون أكثر تأصُّلا من الحب الأمومي. ويبدو أن التنافسية التي تأسست فيما بين الماضي، والمكتبة أو المتحف، تعلن أن الخلق الفني وحده، هو الذي يتنافس مع الخلق.

كذلك فتاريخ الإبداعات لايختلط مع تاريخ الإنتاج، بأكثر مما لا يختلط جوهرها مع المحاكاة أو المثالية. و«بروست» الذي لا يدين بشيء «لمدام بوفاري»، كان مهتماً بهذه الرواية لا برواية «شاب فقير» التي نشرت في نفس العام. لأن التحولية تتحقق في الإبداعات، لا في المنتجات؛ وتحولية «سيزان»، تحققت فيما جعل من تفاحة «سيزان»، شيئاً لا يشبه التفاحة. وتحولية «فلوبير»، تحققت فيما كان في «مدام بوفاري»، غير متشابه مع «ري»، ونموذج يونفيل بالنسبة للسيَّاح ـ ولا مع «فوييه»...

وينزلق الإنتاج الأدبي لحقبة ما متقهقراً بشكل محسوس، من الروائع إلي الأعمال المبتذلة؛ فكل حقبة تحمل في ذاتها جانب الضلال الذي تفرخ فيه

الأعمال التي لا معنى لها. فهل ينزل المولع بالأدب إلى درجة اللامكترث، كالجنرال الذي ينزل إلى رتبة جندي من الدرجة الثانية؛ وهل يتحول قارئ «هوجو» إلى قارئ «لبونسون دي تيراي» وقارئ «بروست» إلى قارئ روايات بوليسية؟ كما لو أن إنتاج ١٨٥٧ تشابه مع «مدام بوفاري» ومع «أزهار الشر» (في قلّة الجودة...)، لا مع «رواية شاب فقير»! (أيضاً في السوء...). والسطح المائل الذي يصل ما بين العبقري والعمل التافه يستند على الإيهام الضمني بوحدة الجنس الروائي، وعلى اليقين بأن الفنون التصويرية تعكف على محاكاة ونمذجة نماذج واقعية، ومتخيّلة ومختلطة بالخيال والواقع بالدرجة الأولى. ومن هنا جاء مفهوم أن التصوير، والرواية، منتجات متجانسة، برغم عراك المدارس. والتأكيد الذي حدث، حوالي عام ١٩٠٠، بأنه في القريب سوف يقضي قراء «مدام بوفاري» على قراء «رواية شاب فقير». تلك التي لم تحل محلها أبداً «مدام بوفاري»، وإنما حلت محلها روايات «أونيه».

ولم يخلف «ديللي» «أونيه» كما خلف «دستويفسكي» «فلوبير». فالمنتجات هي التي تشابهت، لا الإبداعات؛ وقد جاء «أونيه» «بفوييه» على حين أن «دستويفسكي» لم يأت بفلوبير. فقد كشف الزمن عن تطابق قاتل بين الأعمال الفانية. والكتب يسودُّ لونها عندما تشيخ. وهي تولد كحمر الوحش الصغيرة، بيضاء على أسود؛ ولكنها ما إن تشيخ، حتى تبيضّ الإبداعات، ويسكن منافسوها الغاصبون بين السطور، بما يجعلها غير مقروءة.

وتلك هي إحدى الخصائص الأساسية للإبداع ـ وهي تنتمي لأغاني «مالدرور» كما تنتمي لدراسات «مونتانيي»، وللوحة «الأوليمبيا» لمانيه، كما للتماثيل السومرية، وتستحق الانتباه ـ فأن يقف عمل على التحولية، فذلك يعني إختصاصه بالحياة. وهو يجعل التهديد باستعادة العبقريات العاصية أمراً غير ذي موضوع. فهو يفترض مستعيداً مستقراً، وهو مالم نجده من حضارة لأخرى (ترى من الذي «استعاد»، قبلنا؟) وهو ما جعل الطائفة متناقضة. ولم يفكر أحد

في أن جويا، وفان جوخ، قد استعيدا بواسطة التصوير الأكاديمي، ولا بواسطة الجمهور؛ فالتحولية، التي أصبح فيها متخيل تيتيان متخيلاً لشكسبير، قد واجهتنا بعقدة أخرى، هي صراع الفن الحديث مع النزعة الأكاديمية. إذن، فمن الذي استرجعهما؟ وعندما دخل فان جوخ اللوفر، لم يعترف به قط. بما أن مانيه تواجد فيه، وكل مارقٍ يحوّل من يعتقد بأنه استولى عليه. وعندما اندلعت مايو ٦٨، هل استرجع السوربون «رامبو»، أم أن «أسطورة رامبو» هي التي استولت على السوربون؟ فالقدر يحرك الأشياء من علٍ، وليست غزيرة عبثية تلك التي تجعلنا نستشعر في المكتبة، وفي المتحف، خميرة للنبل في العالم.

ونحن نعاني الماضي كقدر، وكإحساس غير منفصل عن الإحساس بالتبعية. ويعاني الملحد بنفس الشكل مثل المؤمن، ومثل اللا أدرى، الوعي بعالم سيكون هو نفسه لو أنه لم يتواجد فيه ـ فالصّدع محمول عبره في الكوكب. والإنسان بادئ ذي بدء حالة من التبعية، جبلت من العبث، بما أنه يموت. وصلاة جمهورٍ ما لا تجعل مؤمنيه خالدين، ولكنها تجعلهم يقتربون من عالم لا يتسلطن عليه الموت؛ والأدب لا يجعل المخلصين له خالدين، ولكن يجعلهم متحررين من الموت ـ وهو يفرض أسئلته بدرجة من القوة كما لو أننا لدينا اليقين من أنها لو طرحت من كلبٍ، لكففنا عن نعته بالبهيمة. وهذه المشاركة تلهم الطائفة شعوراً لا ينحصر في الإعجاب بالشاعر أمام «ماكبث» أو «الكوميديا الإلهية». ونحن مرتبكون، لأن الإنسان ابتدع الإنسانية مع الآلهة؛ ولكن لو أنه ابتدعها بغيرهم لما قلّل ذلك من ارتباكنا، لأنه صار واعياً بالخلق الموازي المنيع، وبالفن كفطرة. وبقاء العقل يرد على تبعية الإنسان كما يرد القدر المسيطر عليه، في الرواية، على القدر المكابَد. ومن المؤكد، أن كل المكتبات ستصير تراباً؛ ولكن لقرون، سيتحرر عالم ما من التبعية، عبر الإعجاب الذي يستلهمه، والبقاء الذي يحوزه، وعبر وجود غامض هو ليس وجود الأشياء ولا وجود المبدعين؛ بل وجود يظهر في الضوء الكاشف كخادم للتبعية نفسها، وبالأدب الديني، عندما اقتصر حديث الآباء، والقديس أوغسطين، وباسكال،

على الله، تحدثوا عن الإنسان. ولنتخيل عدم وجود الأدب...

إنه هذيان؛ ولكنه اقترح في ذاته، أكثر من مرآة تذرع التاريخ، ومقدرةً تواصل الإنسان من خلالها مع نفسه، كما فعل من خلال الآلهة، والأبطال، والقديسين ـ من خلال ما تحرر من خضوعه الجوهري، من أجل رهان مجهول. ولكن كيف لحضارة انحشرت في آن معاً بالتاريخ وعدّلت حوارها مع كل متخيل أن تصون العلاقة التي تأسست بالقرن التاسع عشر مع فن حوّلته ـ على حين أنها جهلت، للمرة الأولى، ما الذي تنتظره من الإنسان؟.

الهوامش

١ ـ والتر باتر: كاتب إنجليزي ٨٣٩ ـ ١٨٩٤ من أعماله: ماريوس الأبيقوري ١٨٨٥.

٢ ـ بيرن ـ جونز: رسام رمزي إنجليزي ٨٣٣ ـ ١٨٩٨.

٣ ـ لوترياموِن: اسمه الحقيقي إيزيدور دوكاس، الشهير بالكونت دي لوترياموِن ١٨٤٦ ـ ١٨٧٠، شاعر فرنسي، ولد في مونتفيديو، المبشر بالسريالية، من أعماله: أغاني مالدورور قصيدة نثرية.

٤ ـ بريتانيكوس: مسرحية لراسين، وبريتانيكوس هي ابنة الامبراطور كلود والامبراطورة ميصالين، قتلها بيرون بالسم.

٥ ـ باجازيت: مأساة لراسين، مستلهمة من التاريخ التركي الحديث.

٦ ـ كامبيسترون چان جالبرت ١٦٥٦ ـ ١٧٢٣، مؤلف درامي فرنسي، مقلد لراسين، (عضو بالأكاديمية الفرنسية).

٧ ـ لويس لابيه: ١٥٢٢ ـ ١٥٦٦، شاعر فرنسي، من مؤلفاته: السوناتات.

٨ ـ موريس سكيف: ١٥٠١ ـ ١٥٦٢، شاعر وموسيقي فرنسي.

٩ ـ أجريبا دوبينيه: ١٥٥٢ ـ ١٦٣٠، كاتب فرنسي، وأحد أتباع هنري الرابع، مات بالمنفى بجنيف، له عديد من الأعمال الشعرية والنثرية.

١٠ ـ بيدبير: جوزيف، متخصص في القرون الوسطى، ولد بباريس، عضو بالأكاديمية الفرنسية، من أعماله: الأساطير الملحمية.

١١ ـ برادون: شاعر فرنسي، ١٦٣٢ ـ ١٦٩٨، ولد في روان، منافس لراسين، من أعماله: فيدرا وهيبوليت.

١٢ـ بوانكاريه: ريمون، ١٨٦٠ ـ ١٩٣٤، رجل دولة فرنسي، كان رئيسا للجمهورية من ١٩١٧ إلى ١٩٢٠ ومن ١٩٢٢ إلى ١٩٢٤ ومن ١٩٢٦ إلى ١٩٢٩.

١٣ ـ موريللو: (بارثولوميو استيبان) ١٦١٧ ـ ١٦٨٢، ولد في أشبيلية، رسام أسباني.

١٤ ـ بارناس: جبل باليونان أقام به أبوللو. تسمت باسمه مدرسة فنية من ١٨٦١، قامت بمناسبة طباعة «بارناس المعاصر» في ١٨٦٦ وعلى رأسها ليكونت دي ليل.

١٥ ـ لاسكو: مغارة لاسكو، على مقربة من مونتنياك، بها رسوم ما قبل تاريخية، (أكثر من ٦٠٠رسم) للحيوانات، اكتشفت عام ١٩٤٠.

١٦ ـ بترون: كلاوس تبرونيوس آربتير (٢٠ ـ ٦٦) كاتب لاتيني.

الصدفوي

بمتخيل الرواية ،جرى ائتمان القارئ على القدر. فماذا عن متخيل الصور؟

لابد من العودة لسان ـ بيف، لأنه ما من مثقف بالقرن الماضي استشعر أفضل منه (ولا أكثر ضغنا منه) بالرواية، كحامل لثقافة جديدة. «لسوف تلتهم الرواية كل شيء!» . لقد رأى فيها انتصار بيجو ـ لبرون و«أوجين سو»، أي رأى انتصار دستويفسكي. فلم يقبل أن يرتفع الخيال لمصاف الخطاب. لقد أراد البعض من الشخصية أن تكون مقنعة، لا مؤثرة؛ وهو تطلُّب كان من شأنه أن يكون ضار جداً ببيرون. ولزمن طويل، اعتبرت الرواية الحكائية لعبة؛ وجرى الإعتقاد بها على نحو غافل في أن البعض فكر بالإنسان الذي هذّبته الكنيسة ـ أو العكس. ولكي يحدث اكتشاف ثقافة ما بخيال الروائيين العظام، توجب أن يعي الغرب بأن الإنسان يحيا في متخيل هزلي، وأن الرواية العظيمة تقدم عالماً في مواجهة هذا الخلط، كما قدم ديكارت نظامه في مواجهة المشوَّه. ألم يعمل العقل عبر «مدام بوفاري» ضد الأدب الحكائي للامبراطورية الثانية، وعبر «آنا كارنينيا» ضد مستوى الجرائد اليومية، بالقدر الذي عمل به مؤخراً عبر الموسوعة؟ فلم ينقل الخيال القيم المسهبة فحسب، ولكنه نقل أيضاً القيم الموجزة. وسرعان ما بدا أن إنكار أو تجاهل الرواية بعد خسارة للثقافة. ولم يكن الذكاء غائباً عن رواية القرن الثامن عشر، خاصة الرواية الإنجليزية، لكنها طلت

خاضعة للشخصيات ، وبشكل خاص للشخصيات الرئيسية، التي اتخذت من أسمائها عناوينها. ولم تأخذ انجلترا كتّابها مأخذ الجد، فقد كان الجاد هو الكتاب المقدس. ولم يتصور بلزاك الكوميديا الإنسانية إلا ليجعل فيها المجتمع والإنسان موضوعين للإدراك من جانب عمله (سواء توهج فيه مشعل الدين، الذي أعلن انتسابه إليه، أم لا). ومنذ ذلك الحين فصاعداً، صار أحد طموحات الرواية، هو الإمساك بالخبرة الإنسانية من خلال الخيال؛ ألم نعرف نحن على هذا النحو رواية الحرب والسلام؟...

لقد حدث بالقرن التاسع عشر فحسب أن جرى اعتبار القارئ الذي تنحصر قراءاته الأساسية بالأعمال الروائية مثقفاً (هل نحن بعيدون عن شيء كهذا الآن؟) وما هي ثقافة عصرنا التي تستند إلى الأفلام العظيمة؟ لقد حمل الولع بالرواية ولعاً بالإنسان، في حين أن المولع بالسينما ليس منشغلاً بالإنسان وإنما بالسينما. وثقافة الاثنين فضلاً عن ذلك هي الثقافة التي أتت من الرواية، كخبرة أكثر منها معرفة، وكمشاركة أو كتواطؤ أكثر منها دقة. ومن «الأحمر والأسود» حتى «الحرب والسلام»، كانت نوعية الخبرة التي حصلها قراء ستندال، وتولستوي، هي التي لم تجعل منهم على نحو ظاهر «جهلاء». ولقد ولد المسموع المرئي بثقافة هذه الحساسية، لكن الروائيين العظام حملوا لقرائهم نضجاً، وجعلت الأفلام الطويلة من متفرجيها أطفالاً. وكانت أكثر هذه الأفلام ذيوعاً هي الأفلام الهزلية.

وصناعة السينما حملت نصيبها من هذه الصبيانية ـ لأن السينما السوفييتية في مجموعها لم تأت بماركس أو تولستوي أقل صبيانية من ستندال هوليود. وأكثر السينمائيين شهرة، وهو شابلن، هو الوحيد الذي كانت لدية الفرصة لأن يبدع بنفسه موضوعاته، ويقوم بعمل المونتاج، ويدير ممثليه، ويضطلع بإنتاج أفلامه ويتحكم في توزيعها.

لكن الاقتباسات السينمائية كشفت لنا عن عامل بريء منه الإنتاج كل البراءة، وهو أن الفيلم ليس بمقدوره التعبير عن داخل الإنسان إلا بوسائل المسرح. إن الربط بطريقة أكثر أو أقل ضيقاً بين الرواية والخبرة الإنسانية، فرض اللجوء، لا للاستبطان فحسب، وإنما أيضاً للحرية التي مكنت الروائي من توضيح شخصية،حينا من الداخل وحينا من الخارج؛ وأن يعبر بإرادة عبقريته من الصورة الفوتوغرافية إلى الكشف الإشعاعي. وهذه الخاصية، رأينا كيف تفوق فيها عالم الرواية على عالم المسرح، بيد أن المسموع المرئي حمل للمتخيل وسائل أكثر محدودية من وسائل المسرح، لم تتمكن سوى من التعبير مباشرة عن الإنسان من الخارج. لقد اقتحم الفيلم عالم الكلام، واللون؛ ولكن لم يتمكن كشف من كشوف الإيهامية من تحرير المسموع البصري من عبوديته الموروثة لخشبة المسرح، وفصله كذلك عن الرواية بشكل مطلق، أي من تحريره من حرمانه من الصوت الداخلي. فهو يقوم دائماً بالإسرار، أو بالتعليق أو «بمنع الصوت». فهل يمكن تخيل رواية عظيمة لم يتمكن الروائي فيها من التوجه مباشرة للقارئ إلا عبر صوت شخصياته؟

ولكن ماذا عن عباقرة المسرح؟ إنهم أسبق في مفهوم الإنسان الذي جاءت به الرواية. ثم صاروا (مع العلم بأن كلوديل ينتسب للشعر) لاحقين عليه؛ ونحن نقرأ اليوم بدهشة الدراسات التي ساوت بين إبسن ودستويفسكي. فصنعة الروائي لم تأت فقط من فردية القرن التاسع عشر، وإنما من أن الشخصية التي أمكن للرواية الإمساك بها في آن معاً من الداخل والخارج، قد عبرت عن الشعور الذي خبره الفرد بذاته. لقد اعتقد الفرد بمعرفته بنفسه من الداخل من حيث معرفته بأسراره؛ ومن الخارج، لأنه تعامل مع صلته بالخارج باعتبارها مرآة ضخمة، اعتقد أنه ينظر لنفسه فيها «بموضوعية». والرواية قدمت الشخصيات كما يرى الفرد نفسه، وقدم المسموع المرئي الفرد كما يراه الآخرون.

هل تطابقت عدم مقدرة الصورة على إدراك داخل الإنسان مع الأزمة التي

واجهها الغرب في نفس الوقت الذي التقى فيه بالتحولية؟ إذ لم يتمكن متخيلنا من لعب الدور الذي قدر له أن يلعبه، لدى إنسان الكاتدرائيات، وبالملكيات العظيمة، أو حتى لدى العلموية المنتصرة. فبالنسبة لزولا أو لواحد من أتباع توما الإكويني، أو لمسيحي، فإن الإنسان فهم نفسه، وهذا المفهوم للإنسان تطابق مع مفهوم للعالم. وقد أمل التغيُّر الحالي إلى حد ما في تأسيس العالم على الإنسان، عن إسناد الإنسان للعالم.

والتحولية الوحيدة الشاملة التي خضعت لها قارتنا كانت تحولية العالم القديم في المسيحية، لأنه حدث فيها تحطيم لهذا العالم، وتحول له. ولم يلتق العبور من المسيحية إلى مجتمع الأمم بأزمنة نهاية العالم. فمن زمن النهضة فقط ـ من نهاية متخيل الواقع ـ توقف المسيحيون عن تعيين قيمة الإنسان عبر قيمة المسيحي.

وجهد البحث عن النمط النموذجي الذي استلهموه في الإمساك بخاصية المتخيل الدنيوي، أي أن الإيمان في تراجعه ترك أسطوله، متوحّلاً في الرمال. ونحن نطلق إسم الفنون على تلك المتخيلات المزاميرية، المرسومة، والمكتوبة، المقروءة أو المنقولة عبر الشاشة. كرموز لحضارات نظمتها قيم، تمثلت دائماً في تكوين الإنسان، سواء عبرت عنها مذاهب أم لا.

وقد فكر الإنسان في نفسه بكثير من الخفة، فهو لم يفعل ذلك بعمق إلا في خدمة المقدس، الذي نظم عبره كل تأمل أساسي له، بالشر، والقدر، والموت. «أجل، لقد خلق الإنسان من أجل السعادة فقد علّمته الطبيعة كلها». وهذه العبارة التي كانت لامعة منذ ستين عاماً، صارت مستهجنة. ومع ذلك فاليقين الغامض والبديهي بأن السعادة موضع دحض مسبق؛ والسؤال المفروض على الإنسان عبرالموت، ظهر أحياناً بمظهر جعل حوار الإنسان والموت غير منطقي وباطل. ونحن واعون بما تحمله فكرة السعادة من الفتنة والإبهام. والسباق يشير بوضوح إلى أن السعادة ليست الغبطة وإنما المتعة. إذن، فهي المنع. «أنت تعرف

جيداً، قال لي الجنرال ديجول فجأة، انه لا يوجد شيء اسمه السعادة، إنها حلم البلهاء!» وكان يقصد من وراء ذلك أن السعادة لن تدرك إلا كمتع منتصرة على الزمن، وأن السعادة دلت على الاتفاق المستحيل بين المتعة ومداها، ذلك الذي خبر فيه البشر في آن معاً الافتتان والتناقض. فهل لاحظ بفكره الخاص، الذي تعلّق بالعظمة، أن الإنسان السعيد لم يكن له مكان بين نماذج الإنسانية العظيمة؟ قد سقطت الوثنية القديمة بعد عدة جولات، لحساب المسيحية، بوصفها عقيدة متخيّلة للسعادة، لا من أجلها هي. ثم انتهينا إلى تمثل النبرة الشهوانية في واحد من أعظم الرواقيين، وهو أبيقور.

وإسبانيا، وانجلترا، اللتان أسستا أوسع امبراطورياتنا، أطلقتا على النمط المثالي عندهما تسميتي الجنتلمان، والكاباليرو. (صفة «الرجل الأمين» الفرنسي بعيدة عن التعبير العميق الوارد في هذين التعبيرين). واكتفت روما بإطلاق كلمة روماني على مواطنها، وكانت كلمة فارس كافية بالنسبة للمسيحية. وهذه الأنماط لم تستند تسميتها لإيديولوجيا، وإنما استندت للمتخيَّل وللتكوين الممارس من الطفولة، والمتفاعل بتأثيره أكثر من مذهبه. فالحضارة الحية تعتمد على هذا الإجماع الحيوي الذي بدونه لا تظل سوى تجريد للعهود البائدة، ولمجد طيبة أو بابيلون. وكل ثقافة تعنى بنية لا رهافة ـ بالمعنى الذي نتحدث به عن الثقافة المصرية، والصينية، أو ثقافة الأزتك ـ تدافع عن عوالمها الشعورية. وكل ديانة كبيرة، في شمولها لثقافة، ضمت صورة للإنسان ـ وقد آمن القرن التاسع عشر بصورة إنسانه التي عزّزها التنوير وعزّزها العلم، بنفس الشكل الذي حدث مع المسيحية.

إضافة لذلك قدمت الآلية نمطاً جديداً من الإنسان أقل وعياً بتكوينه. فالفلاح، والبورجوازي، والمحظية، كان إدراكهم على هذا النحو، وقامت أوربا على هذا المنوال. والنمط الجديد، الذي كان رمزه بالطبع هو الأمريكي بمنتصف القرن التاسع عشر، لم تعجبه التراتبيات (وخاصة الجيش)، فلم

يتحملها إلا مكرها.

والقيم السامية للحضارات، خصوصاً الأديان، كانت دائماً قيماً ناظمة. ولقد تعرّف الغرب في العلم، بطريقة سرية أو معلنة، على قيمته العليا؛ وصار الإنسان موضوعاً للمعرفة، الآتية أو المستقبلية.

وشكّل التقدم العلمي، بوصفه إيماناً، جزءاً من جنون العظمة هذا. كتب الإخوان جونكور، منذ مايربو قليلاً على القرن:

«وفي وليمة عشاء ماني، تنبأ برتوليه بأنه في غضون مائة سنة من إعمال العلم، سيعرف الإنسان سرّ الذرة، ويتمكن، بإرادته، من تهذيب، وإطفاء، وإعادة إشعال الشمس؛ وأعلن كلود برنار[1] من جانبه، أنه بعد مرور مائة عام من تطور الفسيولوجيا، سيكون بالإمكان وضع القانون العضوي، وخلق الإنسان».

ولست بصدد وضع قيمة المنهج العلمي موضع اتهام، وهو الذي بدونه ماكان للغرب أن يوجد؛ وإنما أسعى لتحديد طبيعته، لأنه بالعلم، وبه فقط، انتظر القرن التاسع عشر حل اللغز الذي انتظرت الإنسانية حله بالأديان. لقد صار التاريخ قدر الامبراطوريات، وصارت البيولوجيا قدر الأنواع، وانهار المجال الذي عيّن كلمة الروح، ولم يكن مجال اللاوعي قد تواجد بعد؛ ولم يطرح تكوين الإنسان مع ذلك أية مشكلة، فالعلم في ذاته بطبيعته، تربوي.

حينئذ اكتشف البعض في ذهول (وساعدت الحروب على ذلك...) أن العلم ليست لدية أية قيمة ناظمة. فقد صاغت المسيحية المسيحيين؛ ولم يقم العلم، الذي لم يكوّن بعد قيمته الناظمة، بصياغة أي ملحد. فهو قادر على أن يعد وحده القوة النووية، وأن يكتشف التخدير، ولكنه لم يستطع أن يعمل على تربية مراهق بالاقتصار على نفسه.

ومع ضعف السلطات التقليدية التي عملت على تكوين الإنسان،

كـالإيمان، والدولة، والعـائلة، ضـعـفـت القـيم التي عـملت سراً على صـيـاغـة الإنسان، وضعف الدين البعيد عن الشعائر، وألحقت العقيدة الغامضة الفلاّحية بالكنيسة ـ وهي العقيدة التي ابتدعت الكرنفال، وقامت بوضع الأكاليل على المقابر ـ وضعفت كل القوى التي لم تستند للمعارف، واستندت للاعتقادات. وموّه حوار عشاء ماني نفسه، وشرع البعض في القول بصوت برتوليه نفسه: «إن الإنسان قادر على قتل بقرة، وليس بقادر على خلق بيضة». وصنعت هذه الأوربا من القرن القادم ـ القرن العشرين ـ إلهها المقبل. ولم تعبر علمويتها عن إيمانها بماهي عليه فحسب، وإنما أيضاً بما ستكون عليه. وبعثت بنوع من العالم الآخر أقل تأكيداً، إذا لم يتأسس على المستقبل، فقد تأسس على القدوم المضمون لروح قدس ـ هو نحن. ولكن، ألسنا نحن أيضاً في انتظاره؟

ولم يعد العلم بلا سلبيات، فالتخدير، وعلاج السرطان المقبل، لم يمنع زراعة الأرض بالقنابل النووية، من أجل إعداد الجيل الأول في تاريخ الكون القادر على تدمير الإنسانية عبر السهو أو الخطأ. لقد غيرنا المستقبل.

ولا يوجد مذهب أو فرد، قادر على صنع إنسان. ونحن نتطلع لمعرفة التأثير المتبادل الذي غذى تكويننا، ولكننا نتخذ من الحياة الإنسانية موضوعنا للتعلم.

فالإنسان لن يتجهّز لمعرفة نفسه بالعلم، كما لم يتجهّز الحب عبر المعرفة بأمراض النساء؛ «لقد قامت الأخلاق كلها في تعارض مع قوانين البيولوجيا»، كتب ذلك بيولوجيونا، وإنه لأمر ذو دلالة أن الأزمة أضرّت بالزي الرسمي كله، أي بالعسكريين، والقضاة والجامعيين والكهان... فلم تختف جبة الكاهن وحدها.

والحضارة التي تدرك نفسها تتعامل مع العالم والإنسان كأنساق فلسفية ـ من أجل نَظْمها، حدث ذلك مع اليونان في القرن الرابع، ومع المسيحية في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ومع الملكيات العظيمة. بل إن القرن التاسع

عشر أدرك نفسه أكثر مما يقال عنه، إذا وضعنا في الحسبان أنه حمّل القرن العشرين مسؤولية حل نصيبه من اللغز. لكن الموت لم يصالح العلم والفردية، فهذا ابتذال للأول وفضيحة للثانية. ولم تنجح كشوفنا في حل لغز الموت، وفي عدم الاكتراث به، أو في إسباغ الرؤى الجحيمية عليه.

ولا يوجد سؤال أرّق الإنسان بمثل هذا الإلحاح سوى السؤال الذي يطالبه بمعنى للحياة، لأنه مطروح عبر الموت. والحياة يكون لها معنى، إذا أسميناها بالكشف. لكن القرن التاسع عشر أنجب الاعتقاد بأن الإنسان بمستطاعه فهم معنى الحياة كما أنه بمقدوره فهم تاريخه. أي تفسير المغامرة الإنسانية، وتفسير سر الكون، وقد أجاب على أحد هذين الهدفين: بكيف. والمعنى يجيب بالطبع على الهدف الآخر: بلماذا. وعلى الأغلب، بما هو متناقض مع التفسير، أي بالغموض بالمعنى الديني. وبالإمكان ترجمة الأديان انطلاقاً من المذاهب، أو الأخلاق، ولكن لو أنها لم تحمل في ذاتها شيئاً آخر غير ذلك، ما كانت ولدت.

ووافقت الإنسان قوى أخرى بالعالم، فروما لم تكن قط حضارة دينية. وهي قوى لا عقلية على طريقة الحياة نفسها، وهي ليست قوي واعية بالضرورة؛ وهي، أيضاً، في تعارض مع القوى التي تأسس عليها العلم. هناك قوة ما ولكنها ليست قوة الإنسان، وتشبثت عبقرية باسكال بثياب الراهب.

ولقد عاش الغرب، قبل القرن التاسع عشر، في تناسخ لا محدود. بتأكيده على الانبعاث، والحساب الأخير، واعتقد أنه نبذ التناسخ في الوقت الذي نبذ فيه فكرة المواضع الغامضة ـ كالمطهر، والجحيم، والفراديس ـ وصارت حضارتنا التقنية وضعية ـ أو مادية. والحضارة التقنية منهجها تجريبي بالضرورة، لكننا تعلمنا أن المنهج في ذاته غير كاف لتشكيل حضارة. وحضارتنا، بفعل كل مالا يخضع للمنهج، ليست وضعية بالمرة، بل هي صدفوية.

وحقبتنا تظهر على نحو عجيب ذات كفاءة في أن تشيّد بالتحسس حضارة، عن أن تظهر على نحو عجيب غير جديرة بتنظيمها. ولا يمكن فهم الصدفوي إذا مزجه البعض بالشكوكية، لأن هذا اللايقين الجامع يتتوج على القمة الملغزة لتفاصيل اليقين المحدودة. فهو غير قابل للتعريف لأنه لا يقارن، إذْ لم تَعْرفه الإنسانية بأكثر مما لم تَعْرِف بحبوب منع الحمل. لكنه يُعرف فقط، بأنه إيديولوجية مؤيدة، وليست صدفوية، سمحت بتحولية منافسة لتحولية متخيل الواقع لمتخيل للخيال.

وكل تحولية ترافقت مع تحولية لقيمها. فهل أثرت سبيانية السينما في جمهورها فحسب؟ لقد كان جمهور شيكسبير على الأقل متباينا، ولم تقتل الميلودراما الدراما الرومانتيكية، وإنما أحيتها. والآلة، ووسائل الإعلام، تخاطب الجماهير العريضة، لكن الطائفة تعيد تنظيم نفسها في هذه الجماهير. وهي تحتفظ بزمنها المزدوج، وبحضور أعمالها التي كان عليها أن تنتمي للماضي؛ وتطبق ذلك على نحو غامض بالفيلم. وطائفة السينما، هم المتحمسون للمكتبة السينمائية؛ فإذا كان فيلم الجريمة، بالنسبة لهم، لا ينتسب إلا إلي الزمن الوقائعي، مارا به فحسب، ألا يؤكدون هم حضور «بوتومكين» أو «الغلام» كما يؤكد نحات حضور تماثيل الكنائس؟ ومع ذلك، فهناك بين «الفنون المتقننة» وفنون الماضي، اختلاف بالطموح. فالمكتبة، والمتحف عالمان للقيم، والصدفوي ليس صائغاً للقيم.

ولم يكن الخيال فقط هو الذي فضّل الماضي (وتاريخ الرواية حافل بالمزهوين والفرسان الملكيين)، ولكن حدث أيضاً أن ماضيا ما صار عنصرا مفضلاً للمتخيَّل، فلقد كان الأقدمون الفرسان المهابين لنهضتنا. ومتخيَّل الصدفوي، المهيمن كالقديم ولو أنه أكثر تشوشاً، هو الماضي العريض الذي صفى لنا التحولية، وذلك الذي لحقت فيه هيلين طروادة بإيزولدا، ولحق به متحفنا الخيالي بمكتبتنا، وهيمن فيه الحضور على التاريخ. فهل يجيء بعد

متخيل الواقع، ومتخيل الخيال، متخيل التحولية؟

لقد تطور في نفس الوقت مع الصدفوي، بالحضارة التي أسميناها بالحديثة. فبأي إسم نسميها عندما نرى حضارتنا تواصلها بإخلاص، وتمحوها بإخلاصها؟ لقد مررنا بشكل غير محسوس من المطبعة إلي الروتاتيف، ومن التلغراف إلي التليفون المحمول، ومن الميكروسكوب البصري إلى الميكروسكوب الألكتروني، ومن النقل البريدي الجوي المحدود إلى النقل الجوي الأبعد، ومن الديناميت للقنبلة النووية، ومن تفوق أوربا إلي تبعيتها، ومن الحمل لحبوب منع الحمل، ومن مبدأ للمادة وللإنسان الفيزيقي لمبدأ آخر، ومن أرض لأخرى، ومن صالة السينما لمقعد التليفزيون. ولم نتطور من مبدأ للإنسان لآخر. ولا حتى من متخيل لآخر؛ إلا إذا اعتمدنا الحوار بين متخيل الخيال الذي بلغ أوجه في عالم الرواية، ومتخيلنا للتحولية ـ لا بين السينما والتلفزيون ... لأن هذه التحولية، الواضحة أمام المتحف والشاشة الصغيرة، والأقل وضوحاً أمام الأدب أو التاريخ، صارت متعذرة على الإمساك في مجموعها، على غرار الهواء الذي يغمرنا. ونحن نعيش بغير إبصار في التحولية كما عاش القرن التاسع عشر مزهواً بلا إبصار في العلموية. فلم يبدع المسموع المرئي شيئاً خيالياً بالمرة، بل أبرز خيالات المكتوب. ولنستحضر إنسان متخيل الواقع أمام ماضيه، والله؛ وإنسان متخيل الخيال أمام أعمال ماضيه، والجمال، وأخيراً التاريخ؛ ولنتصور أنفسنا، في مواجهة متخيلنا، المزعزع والذي ربما يكون قابلاً للأسْر، شأنه في هذا شأن مستقبلنا. ومنذ عام ١٩١٤، تقدم العلوم كلها تقريباً نفس التغيُّر. لقد رأينا عصور التنوير تعارض الجهل بالعلم، وكشف حساب العلموية اختلط مع كشف حساب انتصارها على الجهل. بيد أن العلوم اليوم تحِلُّ بشكل متناقضٍ محلَّ مجالِ الجهل (أو الخرافة، بحسب تعبير التنوير) مجالَ المعرفة، فقد جاءت بمعارف عنيفة لا تنظم نفسها بالضرورة. فبالفيزيقا، والتاريخ، والبيولوجيا، راح زمننا يواصل متابعة غموض مغامرة الإنسان، والجنس، والعوالم. ولكن ما إن

أعلن أينشتين: «والأكثر غرابة، أن كل هذا بالقطع له معنى» كان يرمز إلى الحضارة التي توقف المنهج العلمي فيها عن خدمة المعرفة، بغير أن يصبح في نفس الوقت، واحداً من الكشّافات الأساسية عن المجهول. وعن مغامرة الإنسانية ـ وعنه ذاته ... فكما تظاهر القرن التاسع عشر بجهله للجنس عند الإنسان، تظاهرنا نحن بجهلنا أن عليه أن يتأسس من جديد. و«العلوم الإنسانية» العزيزة على الوضعية جاءت لنا بالعديد من المفاجآت، بالأنطولوجيا على سبيل المثال. لكن أهمية هذه العلوم قد موهت على العمل الجوهري، فمن بين جميع الموضوعات التي طرحها العلم للمناقشة وأثقل بها معارفنا منذ خمسين عاماً، أي هذه الموضوعات تجاوز الإنسان؟ ومن المؤكد أن شاركو[٢]، الذي يجرنا إلى فرويد، يبدو هازلاً. ولكن بالمجالات الأكثر صرامة، ومن خلال المناهج الأقل عرضة للنزاع (أو بالفعل، لا تقبل الاعتراض)، والبيولوجيا الجزيئية، وكيمياء المخ، انطلق إنسان أقل اختلافاً عن الإنسان الذي انتظره برتوليه، منه عن إنسان توما الأكويني.

فعلم حضارتنا هو علم «الغموض تحت الضوء الكاشف»، والغموض مع ذلك؛ سر عظمته.

والحضور والفن ارتبطا بالنسبة لنا بنفس الطريقة التي ارتبط بها مع النهضة، الحضور والجمال. لكن الجمال كان قيمة مشرّعة، وحاسمة، فقد كان زمن الملكيات العظيمة الذي هو موضع سوء الظن، على وعي بالتحولية. والمتحف الخيالي لم يتمكن من إعداد نفسه إلا بالاعتماد على الصدفوي، شأن مفهومنا للأدب، وحتى، ربما، للرواية. فبهذا المجال، كما ببعض المجالات الأخرى، لعب الفن أحياناً دور الوسيط، فلوحات سيزان زفت لنا ناطحات السحاب التي زفت مداخل المترو، وتشابهت الكوميديا الإنسانية مع عصر الامبراطورية الثانية الذي لم يره بلزاك، بأكثر مما تشابهت مع المحتوى الذي صوّره. ومع ذلك، فقد ارتبط متحفنا الخيالي، وأدبنا بالصدفوي كما ارتبطت النهضة بتآكل المسيحية، وكما

ارتبطت الرومانتيكية بتحول الإنسان إلى فرد.

ونحن لم نقتحم ماضي العالم رغم أنف الصدفوي، وإنما اقتحمناه به فما هي العقيدة التي مجدّت فنا آخر غير فنها؟

لقد التقت ـ الفنون ببعضها في الفراغ، وفي الهامش، وفي الإنتظار. ولو لم يحدث هذا، هل كان بمقدور أمراء البازلت السومريين أن يتعايشوا مع بيكاسو، وأن ينتهي لوترياموں بالتعايش مع فيللون؟ فما هي المتاحف، وما هي المكتبات، التي لا تمثل كاتدرائيات للتحولية؟

وتبقى فرضية الحدث الروحي.

لم تشهد الأرض ميلاد ديانة عظيمة منذ الإسلام. فكيف لم يجر تعامل برغم ذلك مع الفرنسيسكانية ومع الإصلاح في أوربا، ومع التطور الذي حدث في البوذية بالشرق الأقصى، وقد شملت ملايين البشر، كأحداث روحية؟ وهذه الأحداث كفت عن التوالد عندما فضلت الأخلاقُ السياسة على الأديان. وقد رأينا العلموية تتنبأ بنهايتها. ولكن منذ دخلت في اللعبة أكثر التقنيات جبروتاً في تهيئة المتخيل، ما هي التيارات التحتية التي ستستطيع التفاعل معه على نحو غير مرئي، وقاطع؟ ... ولم يتوقع أحد جيوتو في القديس فرانسوا، ولا فيزلاي[٣] في الأناجيل، ولا أنجكور[٤] في السوترا والنصوص الفيدية[٥]؛ ولم يتوقع أحد العلموية، في الفن المتحذلق، والفن الحديث، والرواية الطبيعية. فكيف لن تختلط على مؤرخي المستقبل الأمور، لأن الحقبة التي اكتشفت في آن معاً جماعية الثقافات وميلاد الشموليات بدت مؤمنة بإنسانية، جامدة روحياً؟ إن تبلبلات الروح تبعث كل الإحتمالات، بحكم طبيعتها. وكان لابد من مزج الإصلاح بمعركة صكوك الغفران، لتأكيد أن الغضب الأوغسطيني لدى لوثر «تولدت جرثومته» بروما. وعدم رؤية البوذية إلا بوصفها حركة إصلاح في الهندوكية ليس أقل بطلاناً من دلك. ويظهر ميلاد المسيحية ذلك على نحو

جلي. فالإمبراطورية الرومانية كانت تحاورت طويلاً مع احتضار الفكر القديم.

وما كان يجب أن يحل محل الفكر القديم هذا، بحثت عنه في نفسها، وهو البحث الذي ظن فيه فلاسفة بابي، أن المستقبل ذاهب على وجه الاحتمال نحو الوثنية، إلى أن جاء القديس بطرس للتبشير في أثينا، فمن هو ذلك الهيبي الذي صاح بلغة القدر؟ لقد غمر الحدث الروحي القلق الناتج عن السؤال المطروح من جانب البشر، بقلق آخر، وبسؤال آخر، أكثر مما غمره بإجابة. وتأليهية التنوير لم تكن حدثاً كهذا، لكن وضع الدين بين أقواس، كان هو الحدث. وكانت العلموية ـ الوصفية ـ المادية كذلك حدثاً. ونحن ربما نكابد التحولية المقبلة أكثر مما نتحكم فيها، وبغير أن نمسك بها في أي توقع. فهل كان للحضارة التي تحصنت ضد كل معنى للحياة أن تندهش على نحو أشد من عدم انتصار المسيحية، عند موت المسيح في طبرية؟ ...

ونحن نقرب بين احتضارات الماضي حين تتشابه؛ فأي هذه الاحتضارات يتشابه مع المغامرة التي نعيشها؟ فعشية سقوطها، لم تنشغل المكسيك، ولا بيزنطة، ولا بكين، ولا روما، بالوصول للقمر. وهناك اختلاف في الطبيعة بفصل بين هذه الاحتضارات وبين زمننا، فماضيها لم يكن محمولاً عبر تحولية قاهرة للعالم، استندت إليها باعتبارها عصرها الذهبي؛ في حين أن الحضارة الغربية لو أنها انهارت مع نهاية قرننا، فسيتميز هذا الانهيار عن كل الانهيارات، وعن كل حالات السقوط الماضية، لأن الغرب سيبيد في قمة عنفوانه. ونحن لا نأسر التحولية التي تحكمنا، إلا بمعرفتنا في نفس الوقت بما قرّب الحضارات الأخرى، وما فصل بينها. بيد أننا إذا عرفنا القدر الذي كابدته جميعها، فسنعرف أيضاً أنه لا أحد كان يحوز قنبلة ذرية، ولا آلية أخرى، ولا ورث تركة العالم مثلنا. لذا فالصدفوي لدينا لا سابقة له. والصدفوي الذي لدينا يتجلى في العلموية بمجالٍ فريد تقريباً، ولكنه واحد من أعمق المجالات، هو استبعاد كل شعور، وكل حالة فيزيقية، فالعشق، والحب، قادر على تقريب

البشر مما هو غير مدرك. فلا التطور، ولا الصدفوي، لهما في التزهد، أو في «التحقق الميتافيزيقي»، ناهيك عن أن تكون لهما صلاة.

ولا يظهر ذلك بشكل أفضل كما ظهر في حوار فولتير مع باسكال، واستحالة الخضوع للعقل، ومشكلة معنى الحياة ـ التي هي قلق بأكثر مما هي مشكلة. والتصور الفولتيري للمصير البشري ليس ضعيفاً إطلاقا، ولكنه شديد العقلانية؛ وهو الذي أجاب عليه دستويفسكي، جاعلاً من عذاب الطفل البريء على يد متوحش، الإدانة القاطعة للعالم المسيحي. ولابد للعالم من معنى، لكي يستوعب هذا العذاب، والألم، الذي يقدم نفسه بوصفه غموضاً. (ولكن هل الفضيحة أقل غموضاً من الألم؟) وقد قالت آلاف السنين بما قاله فيللون: «كل من مات، مات من الألم». وقد أظهرت حضارتنا كل ما جاءت به المنِّية من هذا العذاب التؤام لها. لكننا تحررنا شيئاً فشيئاً من المكابدة، وخسر الموت الكثير من فيروساته الباسكالية. وانتهى الإنسان الذي لا إله له لأن يواجه عبثيته. وليس بمقدور الصدفوي أن يفعل شيئاً ضد الألم، إن لم يغرقه في الإحصاءات (لكنه لم يغرق التعذيب بعد بها)؛ ولكنه يقاوم الموت ـ ضد إدانة كل حياة عبر الموت ـ بطريقة لاذعة، بربط كل مشكلة مطروحة عبر الحياة، بعنصر مفاجئ، فالعالم غير القابل للوضوح والذي يمكن أن يكون مأساوياً، يعدهُ مدهشاً قبل كل شيء. وسؤال: «لماذا يكون شيء، أفضل من لا شيء؟» المطروح من قبل سبينوزا، طرح على بشر تحقق لهم شيء بالضرورة. وعلى نحو غريب، تبدو فعالية حضارتنا أمراً يظل يثير الحيرة. وأن يكون الموت موجوداً، وأن يكون الصَّلْب وحده الذي يرد عليه، أمر يستدعي ما هو مثير للعواطف قبل كل شيء؛ لكن غير المؤمن إنسان مندهش أولاً لأنه ولد، ولأنه مر بهذه الحياة... إن الموت لغز منيع، والحياة لغز غريب.

ومنذ زمن بعيد، والأسطورة الفائقة التي ترد على الموت المسيحي، هي موت سقراط بحسب أفلاطون. ولقد أسند سقراط موته لنظام، ولنسق فوق بشري. ومما

يؤسف له أن دستويفسكي لم يطرح أسئلته إلا على المسيح! (فهو لم يتوجه إلا له.) ولكن إجابة سقراط جهلت الحدود العقلية ـ والبورجوازية. يقول ماركسي ـ لإجابة فولتير.

فلكي لا ينسى تلميذ كريتون «ديك اسكولاب» الموعود!... تواجدت الآلهة. ولكنني أود معرفة ماذا كان تعبير «الآلهة» يمثل بالنسبة لسقراط. لقد قال «الفانون» ولكنه أدار في عقله سؤالاً، حول الدور الذي يلعبه غير الفانين؟ لقد كان في الرابعة عشرة من عمره عند موت إيسخيلوس؛ ألا نوافق نحن بلا مشقة مع «العطوفين» (مأساة إيسخيلوس) على سكينة النظرة التي نظر بها الحكيم، لعصور، لمركبة ديلوس التي زف حضور شراعها الموت؟

ولا توجد الكلمة الفرنسية التي تعبر عن العظمة، في الدهشة. ومع ذلك فالعظمة ضرورية لكي يتخذ سلوك سقراط دلالته اللامتناهية. فصدى صوته ليس صدى صوت المقدس. ونحن الذين لا نؤمن بآلهة الأوليمب، نستمع إلى سقراط الذي لم يؤمن بالآلهة. بغض النظر عن أفلاطون، والسيرة، والتاريخ. ففي مواجهة الظلم الفائق للموت (لا للألم...) رأى سقراط زوال العالم الذي لن يزول أبداً سوى مرة واحدة. فكيف بدا له في ذلك الوقت قدره، وموته المداهم، وكيف بدت له أثينا، وبدا له العالم؟ إن كل هذا، قد تواجد، ذات يوم... وهنا، تحتاج كلمة الدهشة لقوام؛ لأن النظرة المطروحة على الموت من خلال الإنسان الصدفوي، هي نظرة سقراط بلا آلهة.

ومما لاشك فيه أن الفكر نفسه تأسس على الدهشة، ولكن حضارتنا دانت كثيراً للكتاب المقدس، لكي لا تستشعر الدهشة الميتافيزيقية، على الأقل عبر لا وعينا، كمأساة ـ ناهيك عن أن تكون استسلاماً. وآسيا التقليدية (التي فهمها الغرب على أنها الإسلام) باحتقار، ونظر لآسيا الحديثة بإعجاب. يقول بأن الفكر الغربي هو على وجه التحديد معركة، ابتداءً من السقوط وحتى صبغة البقاء للأقوى، والصراع الطبقي ... وحقيقي أنه بمواجهة فكر الفن والفكر

اليوذي أو الطاوي، قدمت روائع أعمالنا المسيحية، ولوحاتنا الحديثة، وحتى التراجيديا الإغريقية نفسها تعابير عرّفتها اليابان على وجه خاص بأن السكينة لم تجد لها فيها مكاناً أبداً. و«خشوع» بودلير التي تتخذ نبرة القدر، تضاهى بالهاي ـ كاي. (القصائد القصيرة المقطعية اليابانية).

لقد دفعت العلموية بعالم نظمت فيه القوة تطور الأنواع بواسطة قانون أعلى صارم. والعلموية، والماركسية لعبتا بشكل واضح دوراً ضد الأديان؛ باسم الواقع، كما فعلت الأديان. لكن العلم ضد المسيحية، والمسيحية ضد المنية، وراحت الحضارة التي أخضعت الأرض، تفتش عن القانون في الصراع، برغم الأناجيل؛ وكان من شأن سقراط أن يتحدث بطريقة أخرى لو أنه رفض السم ـ ولو لم تتحد ابتسامته الطفلة، بالثرثار العبقري، وبقدميه اللتين تسلل برد السم إليهما، وربما أيضاً بضجيج السقالات الآتي من الأكروبول... وسم الشوكران ليس أقل عرضية من البارثنيون ـ ولا من سقراط. وليس للعالم، ولا للإنسان معنى، أمام الصدفوي، بما أن تعريفه ذاته هو استحالة المعنى ـ بالفكر كما بالإيمان. وليس لديه ملحدون أكثر من المؤمنين. ونحن مخدوعون بقاموس مفرداتنا، الذي يعطينا الخيار بين المعنى والعبثية. وإنذار الموت ليس من الممكن للفرد أن يرده، فهل يحتفظ هذا الإنذار لثقافة ما بقرع طبله البرونزي الأجش؟ «فنحن، والحضارات، نعرف الآن أننا فانون.» واستحالة الإفلات الذائعة هذه والتي ولدت عند شبنجلر، لا عند فاليري، جهلت بالتحولية لدى الواحد كما لدى الآخر، لذا يمكننا ترجمتها في العبارة التالية: «شريقاتنا الأخرى،فنحن نعرف الآن أننا مؤقتون.» وهو وعي أكثر غرابة على أسطورة الثورة، على سبيل المثال، من غرابة أسطورة الثورة على الأبرشية أو على فكرة الحساب الأخير... لكن العلاقة بين الإنسان والموت ليست لها أية خاصية من خواص الحضارات، وحضارتنا تتحول أمام أعيننا. وسواء كانت مرتبطة بالصدفوي أم لا، هذه الحضارة التي صنعت من الحضارات السابقة علينا، حضارات حقبة عريضة ميتافيزيقية، وعهداً للموت، فرضت تحولية مقارنة في عمقها بالتحولية التي استبدلت بمتخيَّل الخيال متخيَّل

الواقع. أي. غير متوقعة؛ لكنها حاضرة على كل حال بشكل خفي عبر العرضيّة الملحمية التي تطعم بها حقبتنا. وهناك تحولية روحية تلوح في الأفق ـ أو تلوح بعض الشيء. ولكنها كافية لكي لا تظل حضارتنا، مسجونة بشكل محتوم، سواء في مغامرة غير منفصلة عن الإنسانية، أو لعودة أبدية نتشوية، شبنجلرية أو مجهولة. والصدفوي لا يتطلب العبث، ولكن يتطلب لا أدرية العقل؛ ولا يعدُّ المأساوي لحظته الأخيرة، وهو بالقطع ليس لديه سواه، وسوى نفسه. وبالنسبة له لا يعد الإنسان سوى موضوع للسؤال، بالطريقة التي كان العالم عليها بالنسبة للعلم. وبقدر من الشدة التي أنجبت بها المسيحية الإنسان المسيحي، ستنجب أقوى حضارات التاريخ الإنساني العابر.

فهل لنا أن نتخلّى عن أن نرى في الإنسان ذلك الحيوان الذي لا يستطيع، ولا يريد التفكير في عالم يفر بطبيعته من قدرته على السيطرة عليه بعقله؟ أو هل لنا أن نتذكّر أن الأحداث الروحية الهائلة قد استعصت على كل تنبؤ؟

الهوامش

١ ـ كلود برنار: ١٨١٣ ـ ١٨٧٨، فسيولوجي فرنسي، عضو بالأكاديمية الفرنسية، يعود إليه فضل اكتشاف الوظيفة الجليكونية للكبد، وله الكثير من الأبحاث المبتكرة.

٢ ـ شاركو: جان مارتان، ١٨٢٥ ـ ١٨٩٣، طبيب فرنسي، عمل على الجهاز العصبي وعلاقته بالهستريا.

٣ ـ فيزلاي كنيسة، بليون، نموذج للمعمار الروماني.

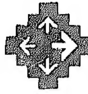
٤ ـ أنجكور: بكمبوديا، مدنية ضخمة تأسست حوالي القرن التاسع، وظل منها أنقاض رائعة، وصروح تعبر عن فن الخمير.

٥ ـ النصوص الفيدية: أربعة كتب مقدسة هندوكية هي: الريج فيدا، الباداغاد فيدا، السامافيدا، فافيدا. وهي كتب من النثر المنظوم الفلسفي.

المحتويات



مطابع انترناشيونال برس ت. ٢٤٧٤٢٥٩



صدر حديثاً في هذه السلسلة

أصوات مراكش / إلياس كانيتي

في مستعمرة العقاب / فرانزكافكا

ذكريات الطفولة / مارسيل بانيول:

مجد أبي

قصر أمي

زمن الأسرار

زمن الحب

الألف / خورخي لويس بورخيس

امرأة وعشق بسيط / آني إرنو

فتاة عادية / آرثر ميللر

الإنسان العابر والأدب / أندريه مالرو